

MARIANA A. ELAȘ

LEONID ELAȘ

STUDIUL DESENULUI ARTISTIC



2009

MARIANA A. ELAŞ

LEONID ELAŞ

552 282

**STUDIUL
DESENULUI ARTISTIC**

Introducere

Studiul desenului prin problematica sa urmărește reprezentarea unui obiect, a unei scene sau a unei forme, care poate fi decorativă, simbolică sau plastică, prin mijlocirea liniilor trasate pe un suport, de către un creion, cretă, pastel, ceracolor, cărbune, conte' sau prin mijlocirea peniței.

Prin desen omul a început să comunice stocând date, folosind simboluri scriptice, sincretice, pe care mai apoi să le transforme în timp, în argumente vizuale analitice. Semnele incizate sau purtate cu pigment pe structurile minerale, vegetale sau piei și, în fine, pe papirus, apoi mai târziu pe sofisticata hârtie, redau succesiv, ca o punctare istorică, esența structurală reală a civilizației. Desenul reprezintă punctul de pornire pentru o idee plastică, suportul, baza unei construcții mentale, artistice, care poate fi de sine stătătoare sau punct de pornire a unei picturi, proiect sculptural, arhitectonic etc. Simplitatea obiectului ajutător dat de grafit, conte', pastel, a cărbunelui și pigmentului, în general, îi conferă o comunicare rapidă, direct legată de privitor, mijlocul de receptare realizându-se printr-un șir de canoane învățate, ori ca un mesaj spontan. Cu cât conținutul este mai simplu, optica privitorului se leagă direct și afectiv, descoperind semantica trăirilor proprii sau contradictorii din experiența receptorului, dar dezvoltându-i-se structura de expresie, privitorul și chiar creatorul intră într-un dialog special. Obiectul desenului poate fi expresia unei arte independente motivat prin forme finite, cu structurări deosebit de sensibile, prin ritmări și jocuri de suprafețe ori laviuri, nescăzându-i din valoare nici spontaneitatea crochiului, ușor și sigur, modulat ori construit. Prin mijloacele ce-i sunt proprii, acesta își ordonează, pentru a ființa estetic, formele și semnele motivate prin plan sau în spațiul sugerat prin decantarea modulată a liniilor, suprafețelor, cu valoare de ton, distincte diluții laviare ale valorației, ori tușări concentrate, creionări viguroase, puse în contrast asemeni unei maniere picturale, grafice, sculpturale, arhitectonice, de proiectare, așa cum specificul naturii obiectului propus o cere. Pregața sau ușurința acestei maniere pune în contrast valoarea tonală, de ușor și greu, închis-deschis, apăsător sau aproape atins cu mișcări delicate, în contrast cu precizia vivace, toate acestea întruchipând intensitatea sau surdina jocului de lumină și umbră, acel „clarobscur”, ce poate atinge în artă limita sublimului; „clarobscur” e cuvântul care provine din „chiaro”, ceea ce înseamnă lumină strălucitoare și „scuro” întunecat, deci accentuarea și diluarea voalată a luminii și umbrei ca modalitate de expresie în organizarea picturală a albului și negrului.

Urmărind cursiv evoluția istorică a desenului, constatăm că acesta are la începuturi, în neolitic, un caracter sintetic universal, plin de simboluri cosmogonice, arhetipale, ancestrale, existente fie în numeroase descoperiri arheologice, fie pe suportul pietrelor, ulcelelor de cult sau de consum, pe fibule, în încrustațiile podoabelor, sensul obiectual transformându-se, în perioada medievală, în semne simbolice mistice, vraja, cu misterele legate de incantații ale circuitului naturii, devenind concretizată printr-o altă stilizare, momentul magic, al necunoscutului având un pregnant caracter religios.

Evul Mediu transformă tainele esențiale într-o filosofie a vieții și a existenței dincolo de ea, creând un personaj simbol, redat prin planuri stilizate, cu ușoare lumini și umbre, prin care omul spiritualizat, prin credința sa în jertfa primordială, apare ca un element constant, înconjurat de personaje cu o valoare simbol, constituind evolutiv compoziția complexă.

În perioada Renașterii desenul dobândește o deschidere largă în manierele maeștrilor, aceștia acordând un interes deosebit desăvârșirii stilului, a perfecțiunii redării monumentale, idealizate, specifice epocii, forma beneficiind poate de prima redare echilibrată, meșteșugit concepută, distinsă, cu forța pe care a insuflat-o sensibil arta greacă. În spiritul Renașterii italiene Leonardo da Vinci (1452-1519), artistul care prețuia desenul, socotind că este mai presus de orice prin formele sale șerpuitoare, analizează în acest context de idei marea lecție dată de artiștii celebri, constatând că în materie de desen au produs mărturii inegalabile pentru acele vremuri, deosebite prin elaborare și concepția compozițională.

Clasicismul va perfecționa decantarea desenului prin forma sa delicată, mai puțin monumentală ca ideal al forței umane, dezvoltând poezia naturii sufletești, profunzimea privirii, fastul drapajului, în comparație cu grandoarea corpului nud renașcentist. Reprezentant al clasicismului francez, un poet al formelor și al transparentelor oglindite, în care textura, lumina și umbra cuprind o învăluire sinestezică, o atmosferă ca o muzică aparte, Jean Dominique Ingres (1780-1867), foarte bun desenator și pictor, definea desenul ca fiind trei sferturi și jumătate din ceea ce însemna pictura. După considerațiile sale, rolul desenului era cel de a descrie formele, a desena nu însemna reproducerea conturilor formelor, ci linia care reprezintă conturul formelor este abstracția modelului. Atsfel, lumina și umbra, în concepția maestrului, era hotărâtoare. Conturul, lumina și umbra determină claritatea, dar și obscuritatea imaginii, lumina la rândul ei putându-se descompune în părți constitutive, paleta pictorului devenind pentru desenator gama, claviatura tonală. În acest caz desenul reprezintă forma, dar când aceasta lipsește dă naștere semnului. Cu cât simplificăm una dintre cele trei categorii: conturul, suprafața albă a hârtiei și hașura, respectiv umbra, cu atât desenul poate deveni mai constructiv, grafic ori pictural.

Barocul, Rococoul, Romantismul, Manierismul și curentele care s-au aflat în preajmă au căutat realizarea redării turbulente, caracterstice întregii vieți și filosofii ale acelor timpuri, figurile personajelor puse îndeosebi în compoziții, diluându-se în bogatele falduri circumvolute ale draperiilor, cuprinse de o forță de mișcare exterioară.

Impresionismul a creat o întreagă teorie a luminii și tonurilor de penumbră fără contur, chiar dacă acesta, existent fiind, se definea prin tușe care să evidențieze doar lumina, expresia și farmecul unei atmosfere.

Cubiștii, fovii, simbolistii, poantiliștii, conceptualii, avangardiștii, unii moderni sau post moderni, readuc limbajul desenului spre semn. Surrealiștii, adepții noului figurativism, într-un fel toți reprezentanții curentelor artistice obiectuale, măresc forța expresivității contrastului, conturul, lumina și umbra devenind registre, spații, adâncimi, un întreg peisaj al interpretării, în care figura umană domină printr-un contrast în sine, a unei existențe cu un univers propriu.

Arta contemporană, uneori dând prioritate desenului, alteori minimalizându-l până la a fi total exclus, jonglează cu o diversitate uimitoare, deschizând universuri exoti-

ce, cu nebănuț de multe planuri de gândire, o exprimare relativă a unei structuri naturale concrete. Un simplu desen poate astfel intra în dialog cu privitorul, când acesta, dacă este susținut de un concept, stimulii vor impresiona intelectul, dar când va reprezenta o esență obiectuală vizualului i se va adăuga și o receptare senzorială.

„Forma nici odată nu este prea precisă”, amintea Ingres care nu scăpa nimic din detalii, sugerând prin distribuirea diferențelor de lumină și umbră clarobscurul adâncimilor, chiar duse până la redarea umbrelor pe care dantela ori catifeaua învăluie cu un parfum aparte, deci o atmosferă concret atașată modelului ales. În contrast cu Rembrandt Harmensz Van Rijn (1606-1669), maestrul luminii și întunericului calm, factura laviară se diversifică prin pregnanțe subtile, uneori încărcate de pigment sau tuș, aspectul final al contemplației fiind, ca și la Francisco de Goya (1746-1828), dramatic, dar turbulent. Cennino Cennini (cca 1365-cca 1440) recomanda desenul după natură, ca un multiplu exercițiu, care prin repetare dezvoltă capacitatea de redare a unei forme cât mai bune, susținând autodisciplinarea propriilor reguli. Experimentul individual a dat naștere în istoria artei la o multitudine de idei, cu mai multe puncte de vedere și nebănuite exprimări. Eugene Delacroix (1789-1863) afirma că primul și cel mai important lucru sunt contururile, în ciuda neglijării restului, lucrarea ar putea fi terminată astfel. Conceptului despre linie i s-a consacrat și Paul Klee (1879-1940) în carnetul său de schițe pedagogice, aceasta primind în acceptul său o „forță independentă, care se caută pe sine și care mai apoi determină și își definește poziția sa în raport cu spațiul și mișcarea determinată”. O întreagă filosofie acceptată de arta contemporană europeană a dezvoltat-o, afirmând importanța liniei în construcția formei, în structurile materiale și conceptuale, în țesuturi, texturi etc., toate acestea identificând funcțiile dinamice. El recomanda ca fiind extrem de importantă „necesitatea analizelor legilor mișcării, a mecanismului și funcționării lor în mod organic”, importantă fiind nu doar maniera, ci și „instrumentele de lucru”. Concepția despre linie dezvoltă două sau trei dimensiuni, prin care se putea intensifica vitalitatea, pregnanța exercitată până la suprafață și volum, mobilitatea aceasta dezvoltând „forma în spațiu”. Mulțimile combinatorii se definesc astfel și ca „forme simbolice în funcție de interacțiunea lor reciprocă”, stabilind chiar „mișcări infinite cu încărcătură dinamică”, a unei libertăți inexprimabile de interpretare. Klee aduce conceptul de formă estetică la revelarea vieții lăuntrice a unei filosofii apropiate momentului nostru de înțelegere, transformând poezia interpretărilor anterioare în metafore semantice cuantice, hiperbolizate expresiv.

Urmărind evoluția formei, subiect pe care îl vom aborda în continuare, privit nu numai teoretic sub aspectul evolutiv în timp, ci uneori chiar disecat pe detalii de concepție pur tehnică, „forma” fiind descompusă și recompusă atât metodic teoretic, dar mai ales ca un mod direct de lucru și cercetare practică: de observație, înțelegere și de construcție. În cea mai simplă formă de reprezentare, sub conținutul „punctului”, elementul primordial care dezvoltă întreaga concepție plastică vizând echilibrul, așezarea în pagină, a ritmului, greutatea posibilelor compoziții prin aglomerări și distribuiți anume căutate, prin succesiune continuă dezvoltând „linia”, cu mult mai complexă, determinantă în forța de sugestie plastică, respectând și ea, la rândul ei, aceleași legi. Linia amplifică posibilitățile de interpretare și înțelegere, având chiar forța de susținere proprie, cu sensul și semnificația unui univers simbolic sau analitic, plastic, decorativ, constructiv, existând pentru sine, sau în sine ca, și componenta formei.

„Forma”, subiectul propriu-zis, declanșează posibilități nebănuite de interpretare și experiment, dispersându-se complex în componente conceptuale, concentrându-se apoi în construcții general valabile axiale, de proporție, volum și expresie, ca în final originalitatea creatoare a celui care o înfăptuiește să-i determine viabilitatea în timp. Se include de la sine, conținutul obiectelor multiple, fenomenele naturii și nu în ultimul rând corpul uman, a cărui structură introdusă în compoziție reprezintă momentul final cel mai complex. Calea clasică a dezvoltării formei pe care am ales-o, pornește de la integrarea obiectului în forma geometrică a unui volum înscris sau circumscris, clădindu-se progresiv prin puncte de reper anatomic ori de conținut. Ținând cont că un rol important în desen îl are suportul hârtiei, cu asperități diferite, o textură lucioasă dată de clei, lacuri sau poroasă, sugativă, albă imaculată, arămie sau cu un contrast de sepia ori negru, toate aceste aspecte vor schimba întreaga pornire și înfățișare a desenului. Oricât de mare ar fi însă meșteșugirea și calitatea hârtiei care contribuie esențial la ușurința actului creator, dacă inspirația și originalitatea nu au ajuns spre un act final sensibil, sunt căutări înșelătoare. După punct, care are o formă în sine autonomă, linia deja poate defini forma prin sugestia proprie, prin poziționări paralele sub forma hașurilor depărtate în dozări multiple. Forma se dezvoltă în adevărata sa splendoare atunci când pășim pe drumul valorății, tonurile decantând suprafețe plastice, prin rarefierii ale hașurii ușoare, formându-se spații sau dimensiuni apropiate ori dimpotrivă îndepărtate, profunzimea spațială dată apoi de hașuri apropiate, cu apăsări dezinvolve, configurând astfel o întreagă rețea modulată pe formă, cu factură paralelă, arcuită, intersectată, în sfumato asemeni unei cețe, toate împreună numindu-se factură.

Forma ca stare poate fi naturală și spontană în același timp, existând în sine, concretă, neprelucrată, armonia creată de natură domină structuralitatea ei prestabilită.

Ca stare elaborată, forma creată nu mai reprezintă o relație în sine, un dat, ci o existență pentru sine, cu un concept clar de interpretare, cu un univers de idei specifice.

Forma ca mișcare proiectează direcția mișcării, prin modulare, modelare și divizare, dezvoltând, de asemeni ritmul plastic prin întindere, înălțare, calitate, accent, celulă, pulsație, ca o primă categorie, dar și ca o aglomerare, distanțare, joc de plin și gol, pauză-obiect, greutate conglomerate. Ritmul poate fi dat și de dimensiune, poziție și structură, textura, aparența fiind hotărâtoare în realizarea detaliilor. Desfășurarea ei descriptivă interpretativă poate fi dreaptă, îngustă, plină, rotundă, colțuroasă, strâmbă, deformată, turtită spre plin sau oval. Parafrazându-l pe Dominique Ingres, după Andre` Lhote, „forme frumose sunt planuri drepte cu rotunjiri. Forme frumose sunt cele care au fermitate și plenitudine, în care detaliile nu compromit aspectul maselor mari. Trebuie să dai sănătate formei. Împlinirea formei se obține finisând. Unii se mulțumesc cu sentimentul, odată exprimat le este de ajuns”. Pentru a facilita formarea imaginii mentale, partea brută este repetarea structurării, a studiului după natură și model, forma ca expresivitate având posibilitatea diversificării concepțiilor interpretării, așa cum ne exemplifică timpul, astfel se decantează expresivitatea: primordială, medievală, renașcentistă, barocă, clasicistă, neoclasicistă, impresionistă, expresionistă, manieristă, cubistă, fovistă, surrealistă, abstracționistă, avangardistă, dadaistă, modernistă și postmodernistă etc., încadrată în categoria: simbolică, idealistă, constructivistă, naivă, obiectuală, fantastică.

Fiecare curent artistic, dar poate că fiecare artist, s-a diferențiat printr-o expresivitate proprie. Forma poate astfel exprima: calm, liniște, agitație, zbucium, dramatism, spirit ferm, dinamism, lirism, sentiment poetic etc.

Revenind la ritm, acesta poate fi: liniar, valoric, inegal, succesiv ascendent, succesiv descendent, continuu, întrerupt, inversat, discontinuu, simetric, disimetric, asimetric etc., inclus în compoziție se va exprima prin: stabilitate, mișcare (orizontală, verticală, oblică), nesiguranță, întâmplare, etc. Echilibrul, cu alte cuvinte, este o noțiune fără de care nici o ființă vie, nici chiar lumea vegetală, nu ar putea exista; acolo unde acesta lipsește, va da naștere suferinței, în compoziție ar cere privitorului completarea spațiilor cu elemente de greutate pozițional expresivă. Matisse afirma: „desenul e al spiritului, culoarea a simțurilor”. Așa cum amintea și Nathan Knobler „...pentru majoritatea artiștilor desenul este o prelungire naturală a proceselor lor perceptuale și raționale. Fiecare desenator format își folosește propria formă de notație. Ca și scrisul de mână, desenul preia caracteristici vizuale ce rezultă din fluxul ideilor, din ritmul unic al funcțiilor motorii ale corpului și din trăsăturile personale ale desenatorului...exercitarea unui vocabular limitat de simboluri, aplicații originale ale materialelor, mișcările individualizate ale brațului, mâinii și degetelor, în timp ce instrumentele de desen sunt puse să marcheze foaia, produc în combinație stilul vizual al artistului.”

Folosindu-ne de o descriere a conținutului forme în desen, putem detașa ideea că acesta se formează cu marea inspirație a creatorului obiectului artistic, talentul său afirmându-se de la interpretarea de la simplu-plan la un complex spațial, perspectival, pornind uneori de la puncte de reper, apoi la linia determinatoare și, în final, la decantarea sugestiilor conținutului forme, prin hașuri, valori, tente și texturi meșteșugite.

Maeștrii artei din Quattro și Cinquecento în adevăratul sens profund academic au redobândit Renașterea forme, omul devenind momentul principal al atenției lor, ca apoi filosofia despre crearea lui în opera de artă să cuprindă transpuneri variate. Dincolo de esența umană și divină pe care arta a exprimat-o întotdeauna, restul formelor au creat planuri adiacente spațiilor gândirii omului. Forma „în sine”, ca o categorie existențialistă, prin valoarea sentimentului uman, devine o esență „pentru sine”, cu o forță de comunicare și un dialog semantic. Umbra și lumina dincolo de descrierile didactice care asemeni calculelor matematice pot fi însușite și dozate calitativ, marea sensibilitate și originalitatea trăirilor creatoare nu vor putea niciodată să fie învățate, pentru că limita sensibilă a sublimului și a agoniei va fi întotdeauna dincolo de înțelesuri.

Despre umbră remarcă Leonardo da Vinci câte posibilități de expresie poate avea,... „derivată are trei înfățișări: cea dintâi e piramidală, pricinuită de un obiect ce iscă umbră, când e mai mică decât obiectul dător de lumină; a doua e paralelă și pricinuită de un obiect ce iscă umbră, când e de aceeași mărime cu obiectul dător de lumină; cea de a treia, când umbra se pierde în nesfârșit. Nesfârșită devine și umbra cilindrică și cea piramidală, pentru că după cea dintâi piramidă, prin încrucișarea liniilor se pricinuește o altă piramidă fără de sfârșit, în fața piramidei isprăvită și întreagă”. „Lumini independente iau naștere pe suprafețele corpurilor opace, chiar când acestea sunt învăluite cu totul de o lumină generală a unui cer fără soare, ca de pildă atunci când este acoperit de vreun nor întunecos. Și aceasta se întâmplă datorită inegalităților acestor suprafețe din cauza elementelor în relief așezate între lumina și corpul opac, lipsindu-l astfel de o bună parte din lumina generală...”

...Fâșiile de lumină care pătrund printre părțile corpului opac vor alcătui lumini independente, adică părți din toată lumina ce înconjoară părțile exterioare ale fiecărei părți a corpului”.

Când lumina devine o sursă unică creează difuzări concrete, contrastele sonore asemeni focului devin baroce, dar când polifonia radiantă a mai multor surse de lumină se interferează, forma va avea acea radiație rembrandtiană, a unor sentimente de abia șoptite, învăluite în mister.

„Corpurile se împart în două, și anume: proporțiile dintre părți, care trebuie să corespundă întregului; și mișcarea potrivită”, sunt două esențe general valabile din „Tratatul de pictură”, care înțelese în timp și astăzi, concretizează pornirea în drumul cercetării formei.



Fig.01

Michelangelo (1475-1564):
Studiu pentru Sibila Libica din Capela Sixtină

CAPITOLUL 1

PUNCTUL

Punctul reprezintă urma lăsată prin apăsarea scurtă a ustensilei de desen. Acesta, la rândul său, prin repetiție dezvoltă un ritm care poate fi omogen, printr-o ierarhizare egală, sau armonic, prin poziționare echilibrată inegal pe suprafața desenului, incluzând respectarea legilor armoniei, în același timp, sensibilitatea diferențiată în directă legătură cu inspirația creatorului. Punctul poate fi egal sau inegal, dispus atât liber, cât și în progresie, văzut ca valoare în sine ori ca mărime, prin succesiune, poate crea module, ansambluri de forme și chiar compoziții.

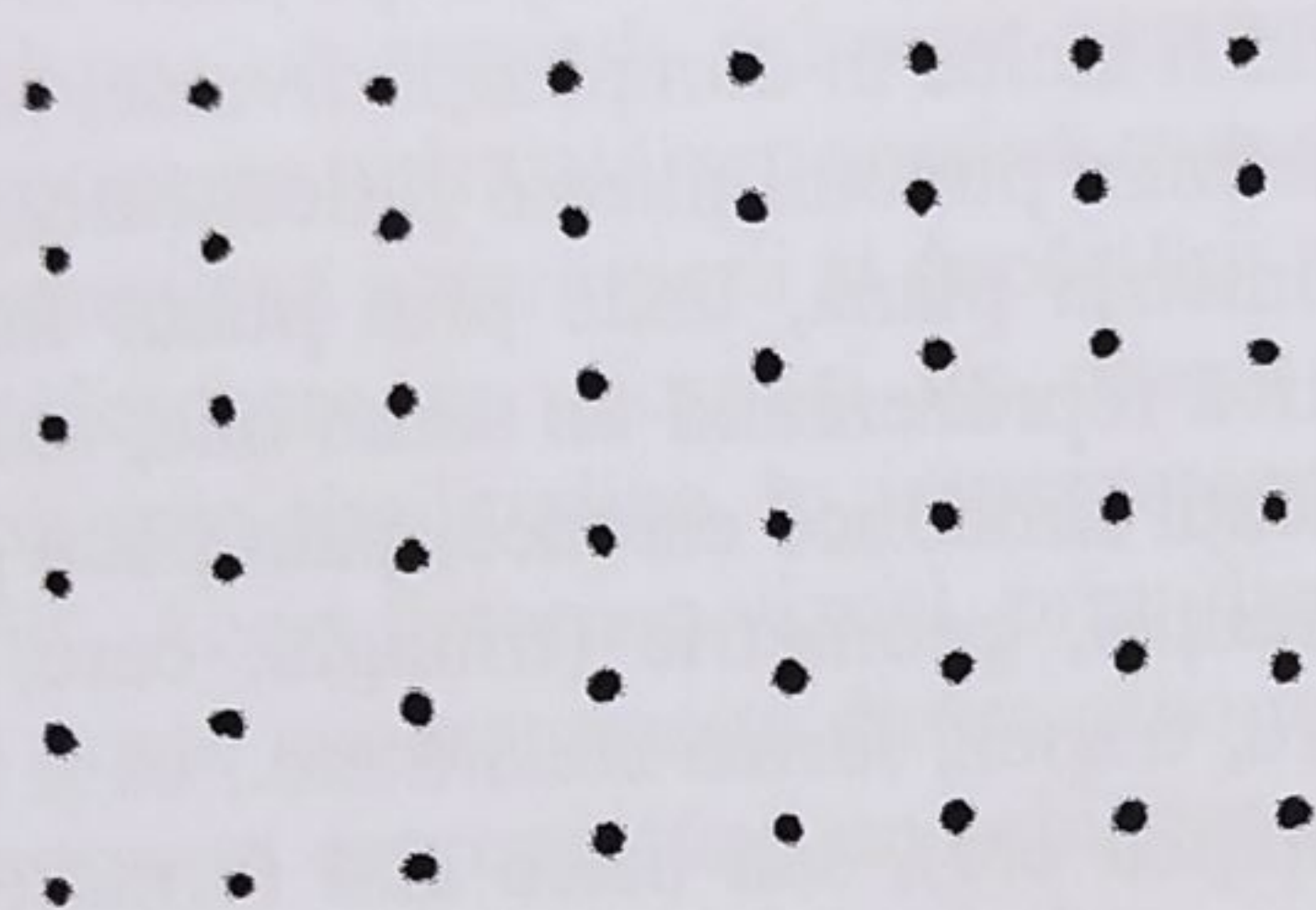


Fig.1

Ritm omogen

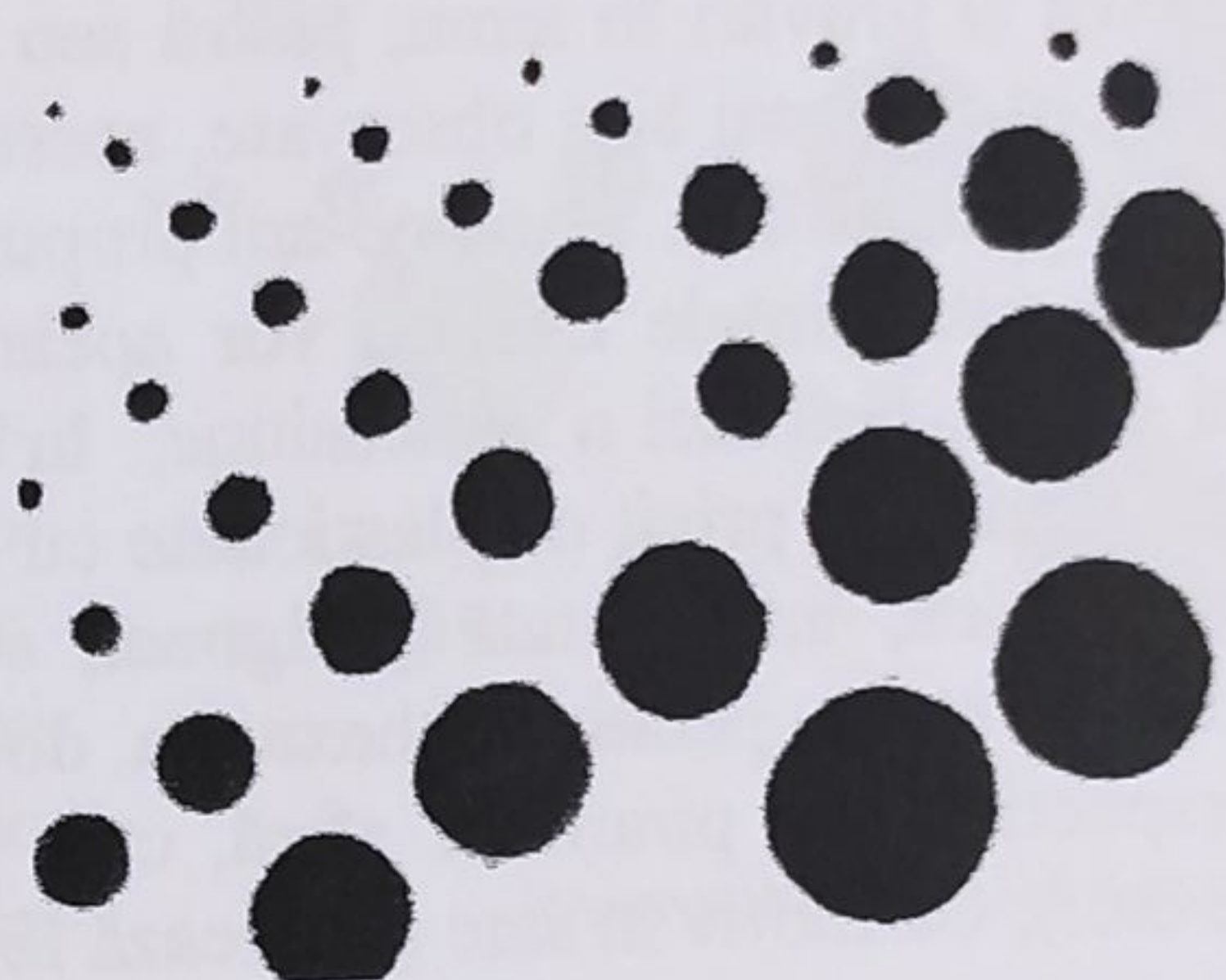


Fig.2

Punctul dispus în progresie omogenă

În funcție de mărime și formă, poate avea o rezonanță dinamică, statică, generând tensiuni de respingere, atracție, cu un câmp energetic instabil al unui echilibru suspendat. Jocul pozițional al elementelor generează ritmul.

Ritm omogen dispune punctele la distanțe egale (Fig.1), cuprinzând punct și spațiu în artele plastice și arhitectură, timp, sunet și bătaie în muzică, mișcare și extensie în balet. Prin structurarea compozițională omogenă, acesta poate dezvolta jocuri abstracte aplicate ca forme estetice în ambient, cusături sau ornamente de imprimărie, aplicații diverse care creează o deosebită stare de echilibru, orizontală, diagonală și verticală în același timp. Așezat în dispunere omogenă progresivă (Fig.2), creează o constelație nouă, cu valori afectiv psihologice, dând iluzia de verticalitate, orizontalitate sau oblicitate accentuată, fie o forță ascendentă, respectiv, descendentă. Progresia armonică omogenă este cea mai simplă formă de grupare a punctului. Aceasta poate fi constituită, fiind privită ca o mulțime de elemente spațiale, dar și ca mulțimi multiple, cum ar fi grupe de puncte egale sau inegale, dispuse în așa fel încât alternanța lor progresivă, prin ansambluri de una două, trei sau mai multe puncte, să constituie în contextul complex o reprezentare omogenă. Acest pas explicativ face legătura între ritmul omogen și cel armonic, fiind forma de reprezentare a efectului sinestezic primordial, cadența sugerând fie puncte compoziționale, greutatea, plinuri de construcție, un oraș, o difuzare a luminii, fie un joc abstract.



Fig.3
Gruparea omogenă a punctului decorativ

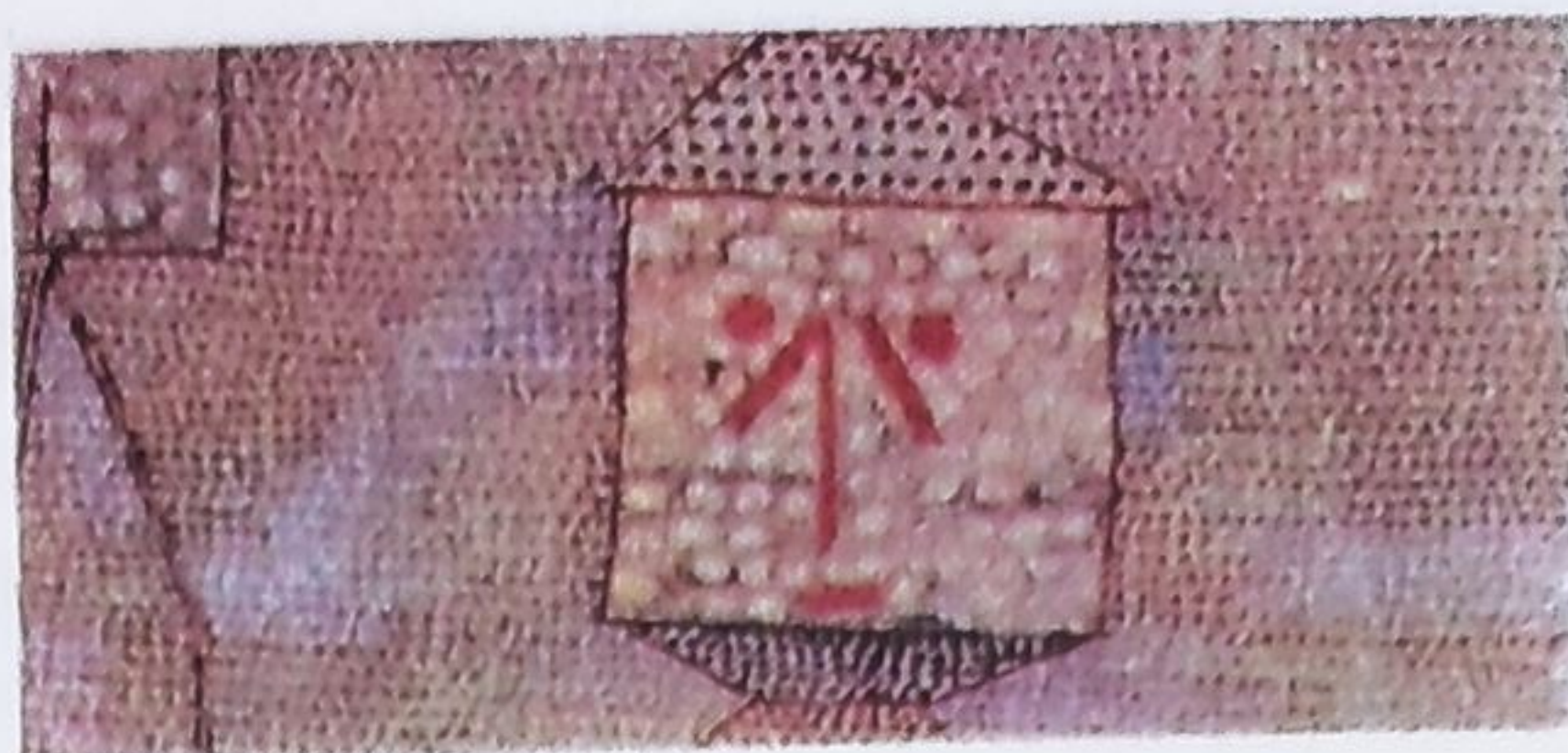


Fig.4 **Paul Klee:** *Comandant șef al barbarilor*, 1932, colecție particulară, Berna (detaliu)

Fiind unul dintre cele mai simple motive folosite în tratarea plasticității sau rezolvarea decorativă a obiectului propus pentru a fi interpretat, punctul a găsit o largă aplicabilitate încă din cele mai vechi timpuri ale istoriei. Putem aminti astfel însemnele preistorice până în Evul Mediu și chiar mai târziu, care au împodobit prin încrustări podoabele, uneltele de muncă, armele de luptă, instrumentele muzicale, acestea reprezentând pietre prețioase, volumetrii și gravări în lemn, piatră sau metale. Combinațiile multiple pe care le acceptă punctul pot fi și mai larg observate, acesta putând fi inclus în compoziții diverse, alături de linie, ton și suprafață. Dacă ne-am propune să definim punctul plastic și decorativ, în mod inevitabil cunoștințele noastre vor apela la geometria plană, unde prin punct înțelegem sensul grafic, fără nici o dimensiune, în decorativă reprezentând un semn mic, sub formă de pată plană, iar privit ca plasticitate cu semnificații simbolice estetice, pata plată poate fi și volumetrică, interpretată poligonal, circonferențial, geometric (triunghi, cerc, pătrat, dreptunghi, romb, pentagon, hexagon, dodecaedru, trapez, formă stelară etc., ca și acestea în perspectiva lor: piramidă, sferă, cub, paralelipiped etc), sau orice altă formă (frunză, floare etc.). Ca motiv în sine generează forțe concentrice, inducții de interiorizare.



Fig.5
Redarea volumului cu o succesiune progresivă de puncte

Privit sub aspectul volumetric, succesiunea omogenă progresivă, prin multiplicare, poate deveni din punct simplu o sferă (Fig.5), care poate forma un modul reprezentând un întreg constituit din particule-puncte modul, generând o formă concentrică în sine ori o posibilă configurare compozițională, cu un centru de greutate primar, egal și concret. Ideea reprezintă noțiunea de concentrare, aplicată practic metoda poate crea efecte sinectice prin problematizare, apoi, prin repetiție poate fi modulată spațial, dezvoltând tehnici multiple de interpretare și experiment. Sub forma exercițiului și a problematizării, punctul sferă poate reprezenta „concentrarea” sau „dispersia” pe suprafața de concepție.

Particula-punct-modul se poate dezvolta ca un micro și un macrocosmos, grupându-se în conglomerări convențional-abstracte, dar și urmărind plasticitatea analitică, prin organizarea succesivă a rețelei construite.

Aglomerările concentrate sau dispersate dezvoltă linii de forță primare, care dau o ușurință sau greutate, un centru de greutate și de interes, realizând echilibrul stabil. Așa cum afirma W.Kandinsky, acestea se definesc prin mărime, sonoritate și prin relația cu suprafața în plan....„dezvăluind proprietăți ascunse”.

Ritmul armonic dispune punctele la distanțe inegale, variabile armonic, cuprinzând grupaje de unu, două și trei puncte, prin succesiune, acestea constituindu-se în șiruri diferențiate, plinul și golul, punctul și spațiul devenind un limbaj vizual cadențat, vivace, verticala lăsând orizontalei mai multă forță de expresie (Fig.7).

Diversitatea progresiei armonice se constituie și prin diferențierea așezării dimensiunilor sale crescătoare, într-o succesiune de trei, cinci sau mai multe puncte în șiruri, axa lor constructivă intersectându-se armonic pe suprafața de lucru; (Fig.8) se creează un joc multiplu, structural de rețele plane, cu sugestii primare perspective.

Disponerea spiralată progresivă creează o armonie complexă a apropierii și depărtării prin mărire și micșorare, un micro și un macro cosmos dezvoltat prin similitudine, în interpretarea „concentrării”. Acest fenomen vizual prin dispunerea cursivă poate sugera granița dintre omogen, dar și mai pregnant, reprezentând un echilibru armonic. Sugestia spațială a progresiei spiralate conține, la rândul ei, configurarea centrului de interes, un centru de greutate, care poate coincide cu intersecția liniilor de forță, a dispunerii punctelor în creștere perspectivală. Este, în același timp, un echilibru stabil, dar și o aparență dinamică. Ritmul armonic dezvoltă potențiale compoziționale multiple, mult superioare celui omogen, dând naștere multiplelor combinații compoziționale (Fig.9).

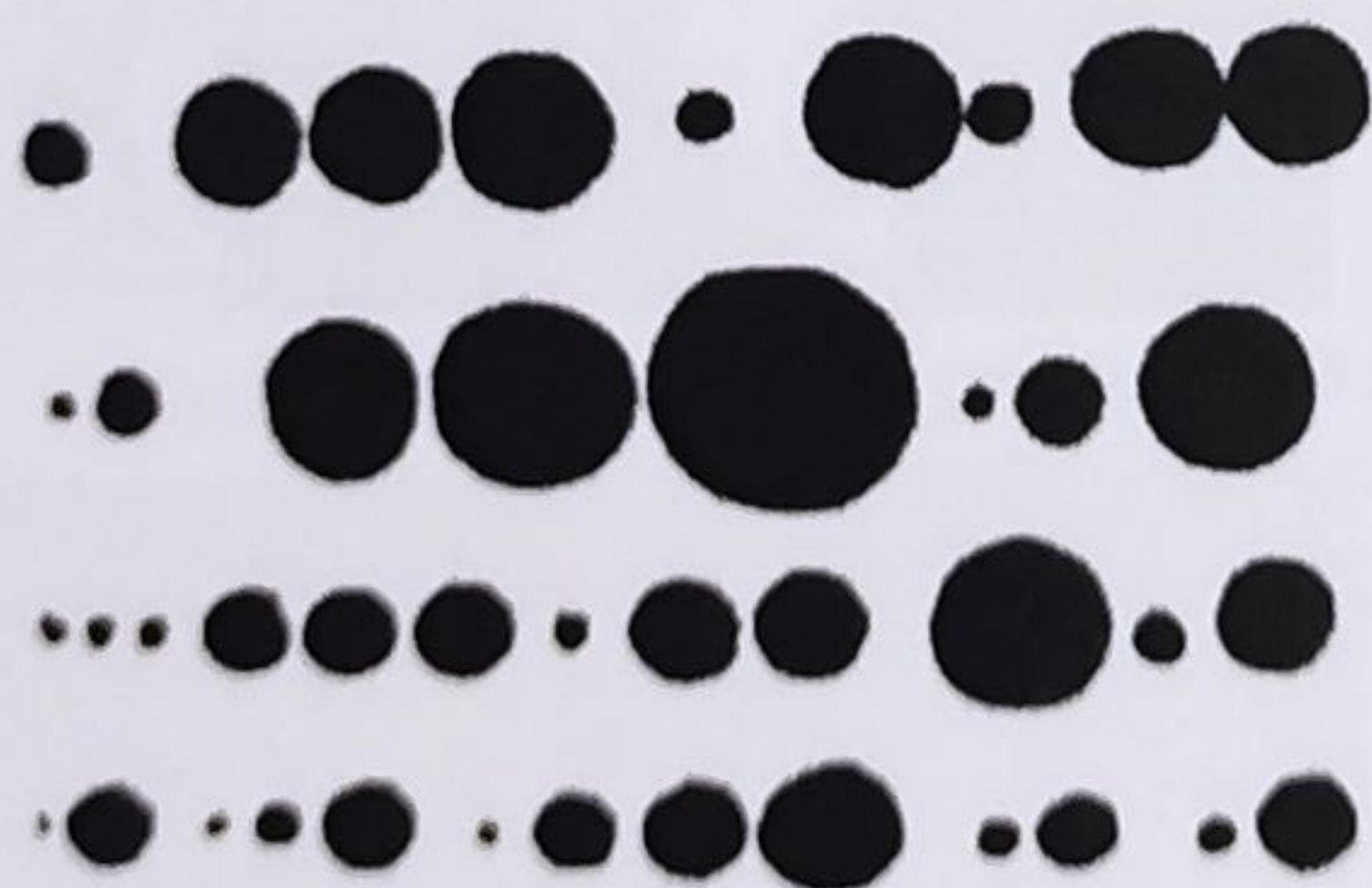


Fig.6

Punctul dispus în progresie armonică, având grupe de una, două sau trei puncte, care prin repetare constituie o relație omogenă

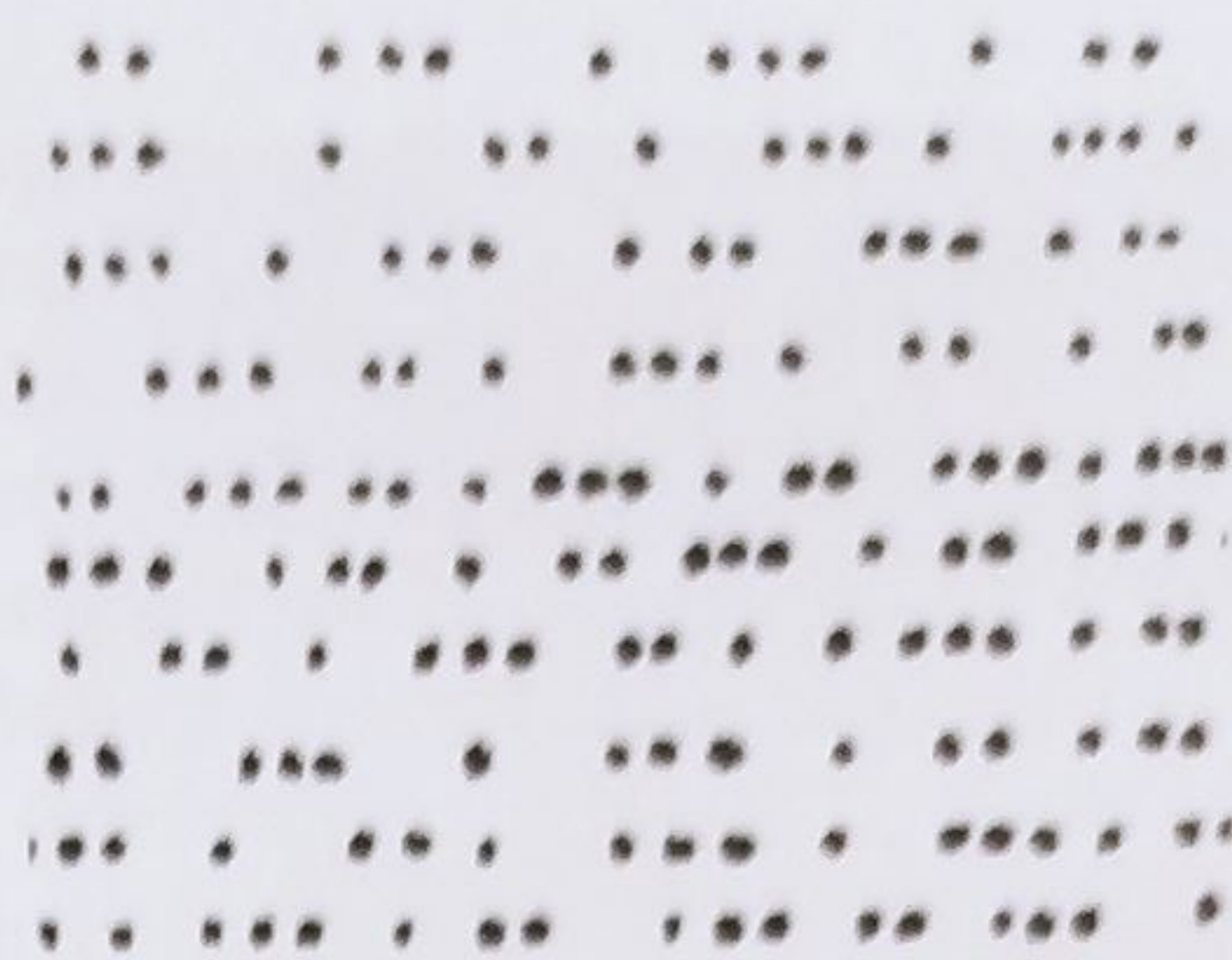


Fig.7

Ritmul armonic al punctelor



Fig.8

Progresia armonică a punctului

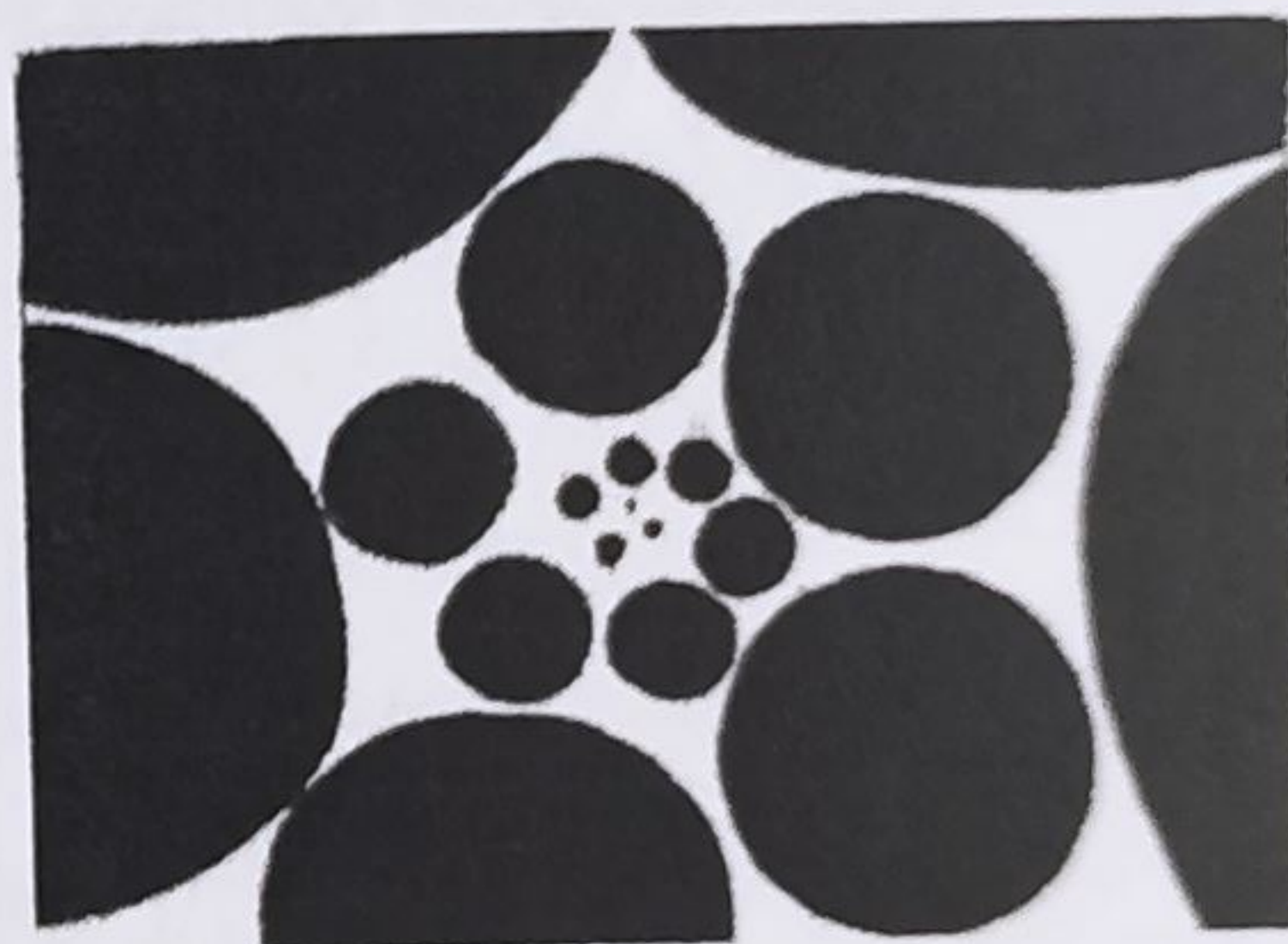


Fig.9

Progresia spiralată



Fig.10

P.Klee, Muntele Niesen, 1915, Berna
Armonia petei punctului (pătrat)

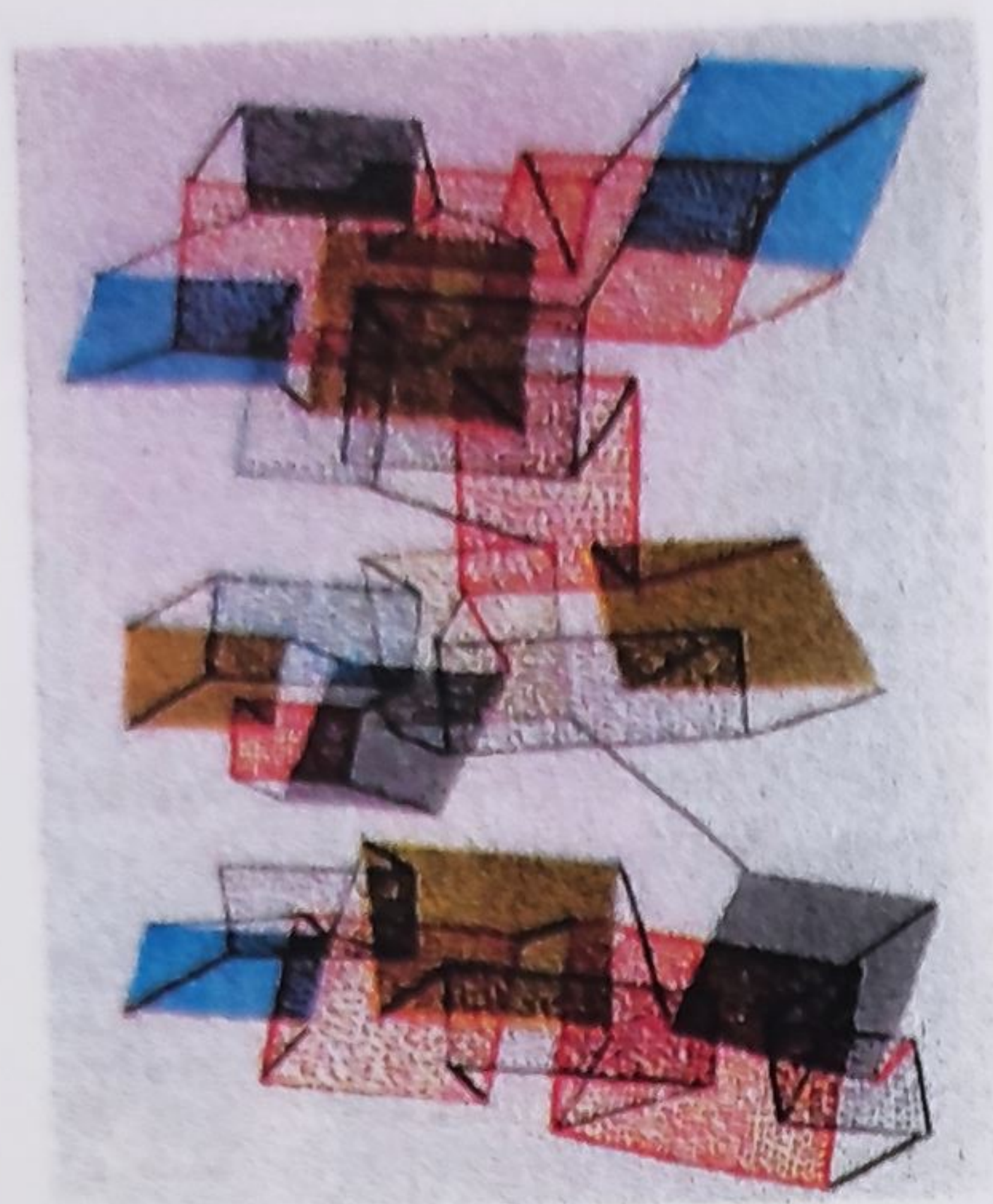


Fig. 11
Paul Klee, *Oraș flotant*, 1930,
colecție particulară, Berna

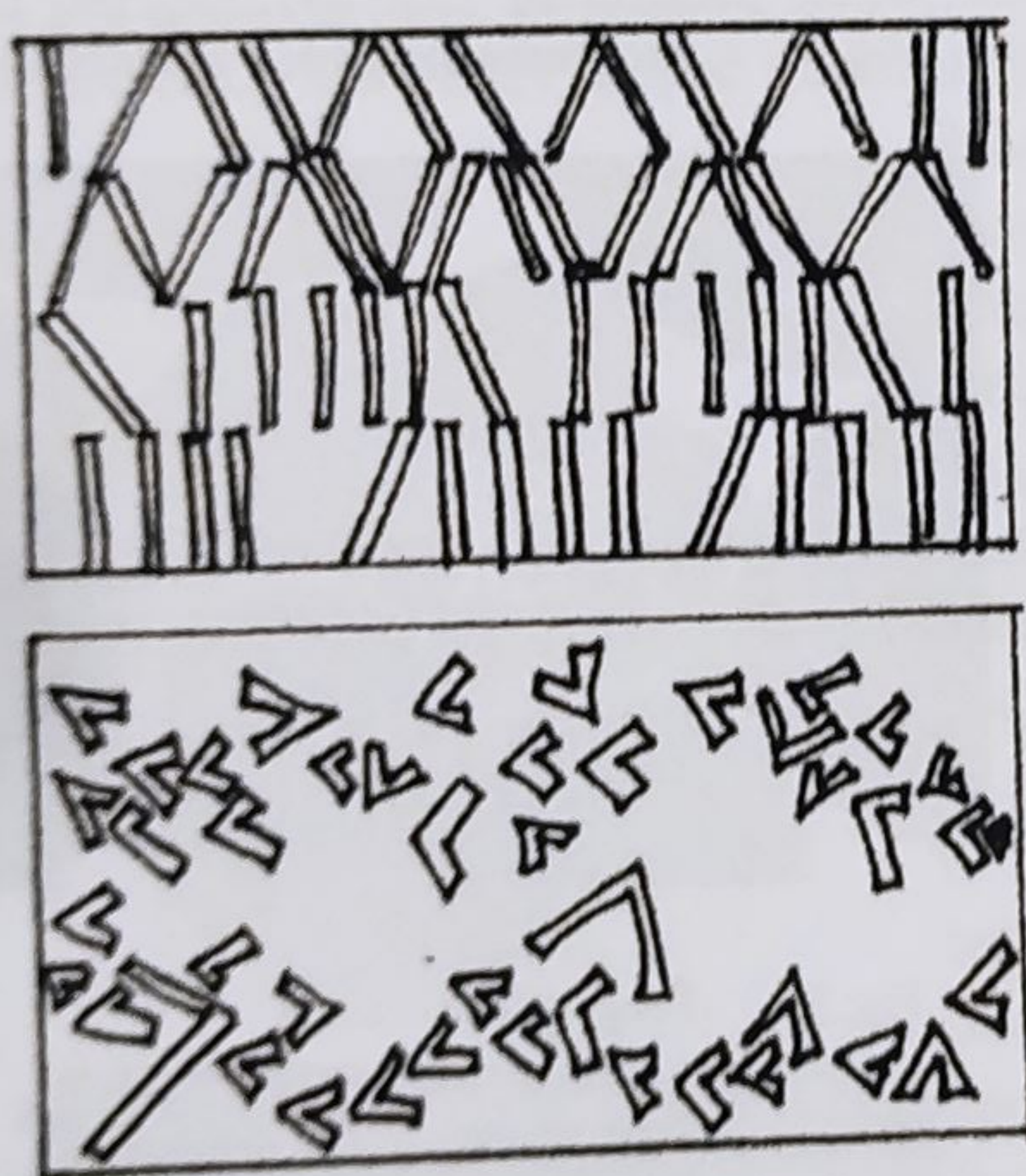


Fig. 12 Punctul corpusul sau modulul

Aplicațiile practice ale interpretării în compoziția cu module (la capitolul punct) pot fi interpretate și sub forma unor particule geometrificate având valoarea de motiv prin repetare, aranjarea spațială; aglomerarea „dispersia”, ierarhizarea pe suprafața de concepție plastică sau decorativă generând semnificații, idei și obiecte.



Fig. 13
Apropierea-depărtarea și creșterea-descreșterea

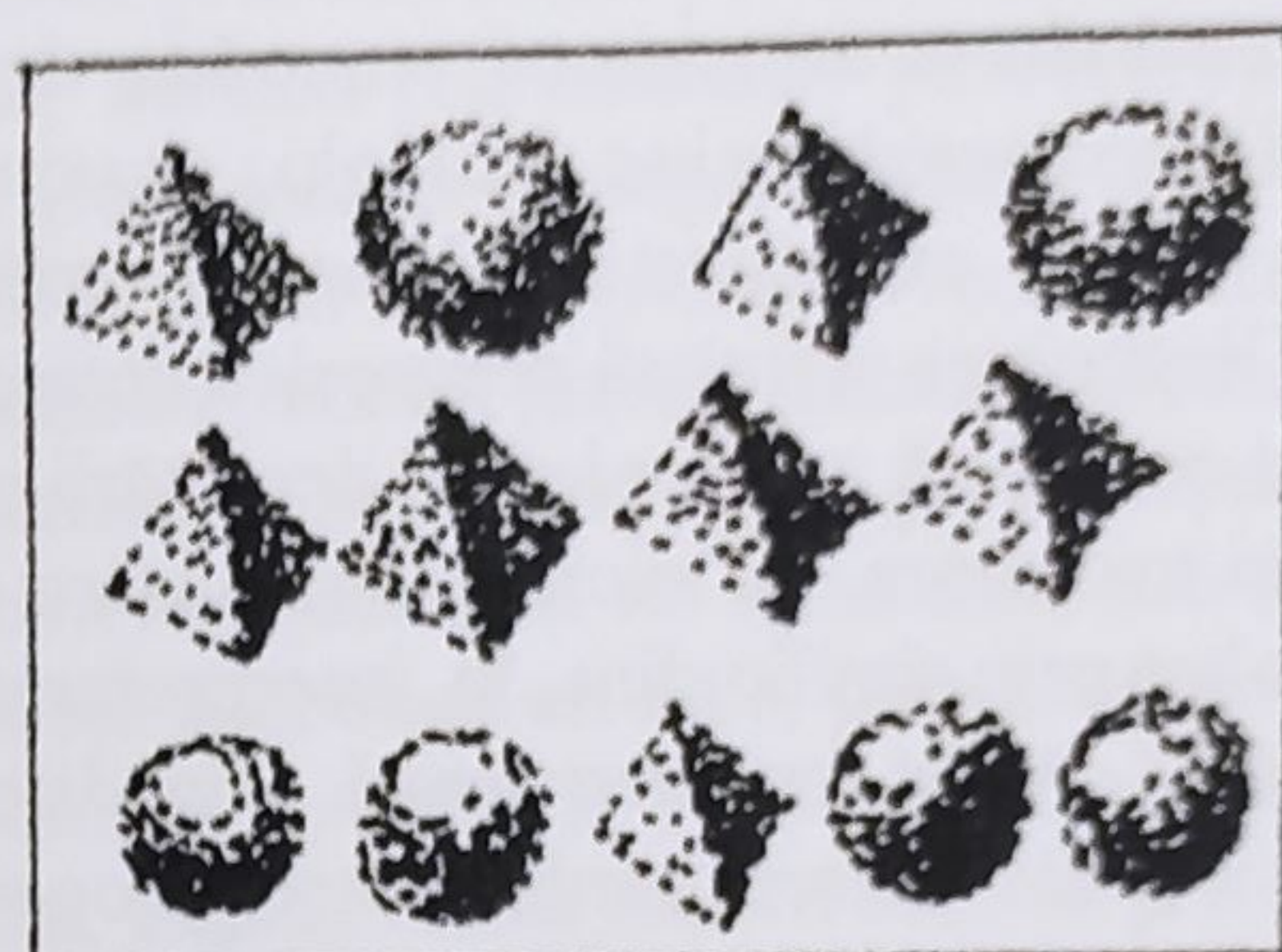


Fig. 14
Alternanța grupelor de puncte concentrate pe volum (armonia compusă din rețele omogene)

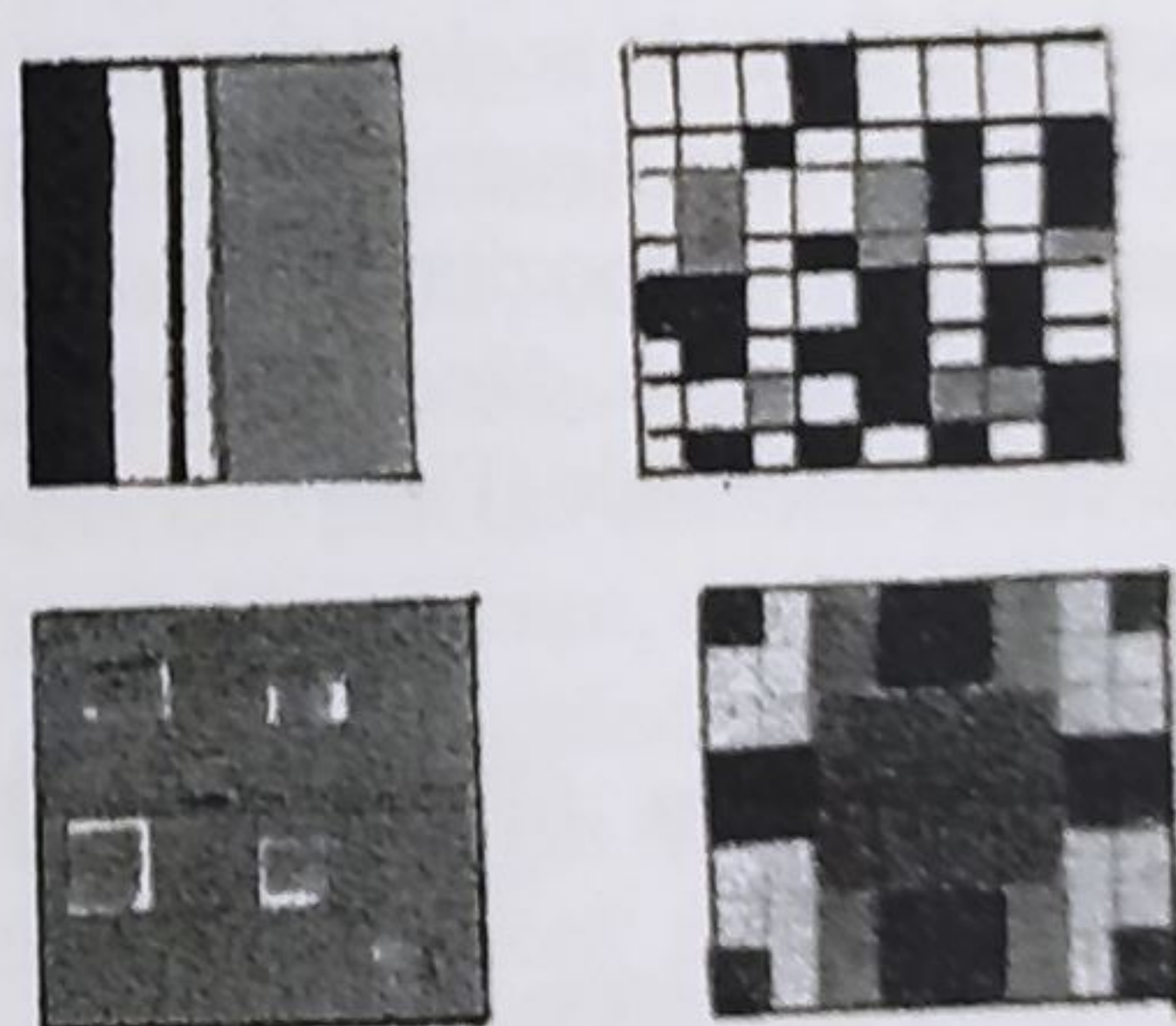


Fig. 15
Cantitatea și calitatea distribuției compoziționale



Fig. 16 Alternanța simplă

Ritmul armonic se dezvoltă astfel succesiv, progresiv, analitic sau sincretic, inductiv, pornind de la o concepție plastică a unei idei anume, a unui complex de împrejurări, geneze, dar existând și ca o simplă asociere, pornind de la forma pură. Astfel, punctul poate lua consistențe dintre cele mai variate, prin repetare simplă dezvoltând alternanțe, prin grupare armonică, având multiple posibilități combinatorii, reprezentând prin particula sa existența unui „modul”. Dacă asociem acestui demers conceptual simplu o progresie, între module se nasc instantaneu dimensiunile (mare-intermediar-mic), planurile de desfășurare (apropierea, depărtarea), perspectiva simbolică (respectarea construcțiilor în funcție de punctul de orizont, linia perspectivală susținută, în același timp, de linia de forță compozițională, care conține, de fapt, concepția constructivă a ansamblului). Modulul poate constitui o rețea simplă omogenă, armonică sau combinată, structurând un simbol, o stare, un peisaj, o natură statică, un portret, un joc compus etc. Se poate descrie ca o formă oarecare, geometrică (triunghi, pătrat, cerc etc), formă stelară, frunză, floare, sămânță, piatră, scoică, particule oglindite, transparente, reflexe, ca mulțimi combinatorii diversificându-se la infinit. În cazul în care vom atribui modulelor și fondului un ton, un contrast, un ansamblu cromatic, discursul plastic devine mai complex susținut, respectând legile structurale de construcție, armonia conținând nu numai valori vizuale, ci rețele, simboluri, semne, semnificații, înțelesuri, formule, coduri. Prin toate aceste exemplificări deducem că „punctul” poate conține prin prezența sa, așa cum am arătat anterior, ansambluri compoziționale, care duc la o „structură”; deci, prin calitatea sa de „particulă”, „modulul”, poate închea obiecte, dezvoltând în ansamblu volumul și relația de închis-deschis, lumină-umbră (Fig.11-20).

Fig.17



Fig.18 Concentrarea-dispersia și punctele-modul



Fig.19 Natură statică realizată din module



Fig.20 Ritmul omogen al așezării „punctelor-portret”: Andy Warhol, Marilyn Monroe, 1967, (detaliu)

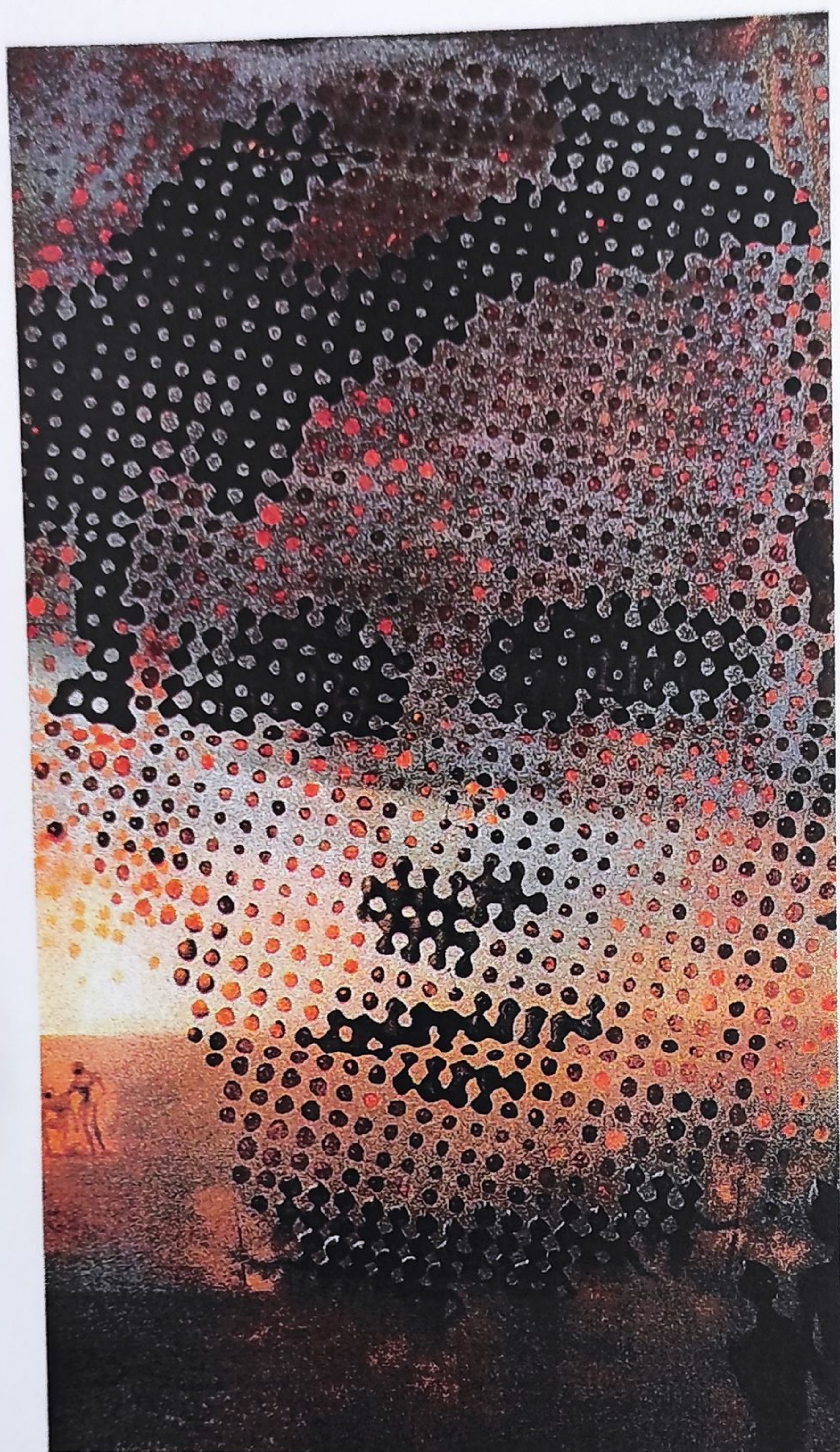
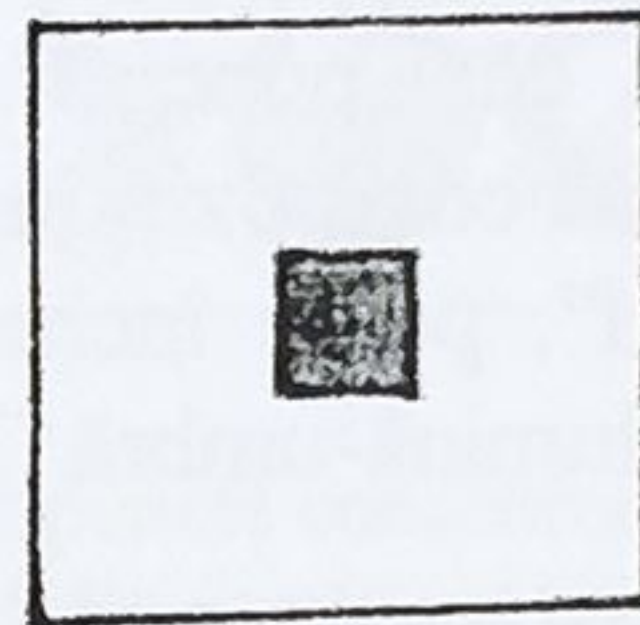
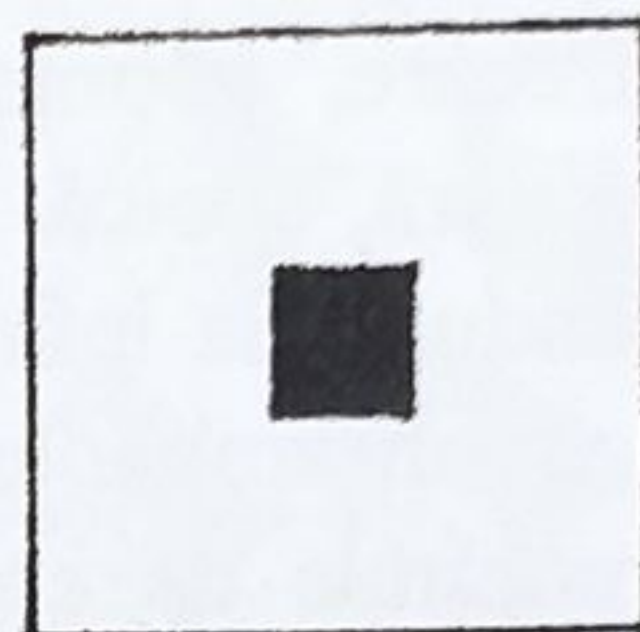


Fig.21 **Salvador Dalí:**
Portretul fratelui meu mort,
1963

Punctul atașat portretului
care prin aglomerare înlocuiește tonalitatea.



.Fig.22
Relația dintre punct și fond,
când unul este alb, respec-
tiv, gri, și celălalt este ne-
gru.

.Fig.23
Contrastul clarobscur, de
tonalitate și închis-deschis



Concepția plastică a unei viziuni artistice exprimă luminozitatea ca o esență pură, netulburată, neconținând nici un amestec. Luminozitatea, asemeni concentrării și dispersiei, prin similitudine dezvoltă noțiunile de închis și deschis. Punctele în sine sau cele compoziționale, care se disting printr-o gamă combinatorie a albului, griului și negrului concretizează lumina și umbra (Fig.22); acestea puse în contrast se amplifică ori dimpotrivă se vor voala în spațiu, în funcție de un fundal. Astfel, pe fond negru, albul va apărea mai mare decât negru pe fond alb, iar exemple pot fi nenumărate în acest sens, luminozitatea fiind considerabil diferită în funcție de interrelațiile cromatice. De asemenea albul poate prinde o strălucire radiantă pe un fond negru, chiar și griul, în această combinație sub un efect psihologic va apărea mai luminos, prin acest demers luminozitatea dând noi semnificații expresive, dinamice, dramatice, cu un puternic joc de fond. În funcție de aceste interrelații tonale, expresia și expresivitatea pot fi accentuate în conținutul unei lucrări practice, creând privitorului, stări psihologice: de „calm”, printr-o ierarhizare succesivă pe orizontală a contrastelor punctiforme, „dramatic liniștit”, cu tendință descendentă radiantă, „dramatic turbulent”, în descendență forțată și dezechilibrată, prin aglomerări bruște, accidentale, extreme, în contraste puternice, închise, „melancolic echilibrat” cu rezonanțe de griuri, alburii, pe ici pe colo negruri stinse; toate acestea cuprinzând concentrații atașate liniilor de forță tonale și compoziționale, generează astfel influențe și simboluri, ca „echilibrul ascendent” orizontal, distribuit în relații de contrast egal raportat armonice, „echilibrul descendent” cu linia de forță compozițională lină, coborândă, grizată, egală ca plin și gol, „dezechilibrul descendent”, unde linia de forță reprezintă o alunecare forțată din stânga sus spre dreapta jos, prin concentrare aglomerată de puncte și, în final, „dezechilibrul ascendent”, printr-o aglomerare contrastantă a greutateii particulelor în contrast, la fel de accentuat ca în exemplul precedent, dar opus, din stânga jos spre dreapta sus.

Albul, griul și negrul, singure, în sine, vor părea cu mult mai expresive. Puse în vecinătate, își vor modifica jocul de contrast, schimbându-și luminozitatea. Punctele în relație cu fondul creează suprafața plastică sau decorativă. Suprafața, la rândul ei, este un rezultat între purități și diluții, între tente și pete, plinuri și goluri, respectând geometria ca unitate de măsură, cu dimensiuni concrete, ținând cont, în același timp, și de legile construcției artistice. Influența tonului, a luminozității sale și a concentrației creează stări meditative: „albul” fiind optimist, luminos, relaxant, fericit, blând, pur, transcendental, creând în creier starea de vis și de poezie; „griul” melancolic, opac, trist poetic, adormitor, impur, tulburat, transparent, rafinat prin acceptarea alături fără contrast, ca o trecere de la o stare la alta, prin planimetriile sferei tonale și a celei cromatice; „negrul” cel mai dramatic ton, depresiv, dur, halucinant, tensionat, încordat, întunecat, îndurerat, opac, ermetic, formând un efect contradictoriu al stării filosofale.

Armonia reprezintă simetric echilibrul de forțe, chiar dacă sunt repartizate căutat în registrul compozițional, relaționarea nuanțată, fără vibrații dure ale tonalităților, sau grupelor de puncte. Opusul armoniei este contrastul. Lionello Venturi afirma: „...armonia este analogia dintre contrarii, analogia dintre lucruri asemănătoare, prin ton, tentă, linie, privite prin prisma dominantei și sub influența unui ecleraj în combinații vesele, calme sau triste”. Aceste concepte sunt valabile tuturor formelor de limbaj plastic vizual, fiind tot mai complexe, în funcție de modalitățile de expresie (Fig.21).

Punctul decorativ sub forma sa geometrică mică (altfel devenind suprafață), poate fi interpretat în alb-negru (acromatic), dar și în culoare, simplu sau atașat unui fond, respectând legile contrastelor tonale și cromatice (contrastul de tonalitate, complementaritate, închis-deschis, simultan, clarobscur, cantitate, calitate, a culorii în sine). Atâta vreme cât un punct e complet izolat și nu este integrat într-o compoziție bazată pe repetiție, el nu reprezintă nici un efect în ornamentație; în schimb, când punctul decorativ este abordat ca motiv și este supus repetării sau îmbinării cu alte elemente geometrice, el devine interesant, reprezentând un efect plăcut. Șirul de puncte poate fi: orizontal simplu, dublu, sau cu un număr nelimitat, cu alternanță, având aceeași mărime ori fiind diferit, sinuos, frânt, progresiv, regresiv și așa mai departe.

Forma cea mai simplă a compoziției decorative cuprinde punctul în repetiție (Fig.32).

Alternanța reprezintă succesiunea de forme diferite: puncte, linii, pete suprafețe, așezate în poziții ce se înșiruiesc ca un lait motiv într-o compoziție decorativă sau plastică, deci prin repetare simplă, dublă, triplă etc., sau grupată, desfășurându-se pe dimensiuni omogene ori armonice, conferind acesteia un contrast vizual. Desigur o suprafață de mari dimensiuni, ce urmează a fi înnobilită cu motive alternate, solicită din partea creatorului multă fantezie, gust și inventivitate, aglomerând și ritmând mulțimea de semne plastice.

Având ca element de expresie limbajul plastic, punctul, prin natura dispunerii sale, reprezintă o suprafață mai mare sau mai mică, cu un centru ce poate genera diverse interpretări compoziționale, el însuși poate fi un centru de greutate; ba mai mult, poate genera un centru de interes, prin dispunerile unor direcții de forță existente într-un cadru dat (Fig.25).

Punctul este indivizibil, însă prin grupare, concentrare și dispersare, există ca motiv cosmico-microdimensionabil, declanșând direcțiile unei mișcări, aceasta, la rândul ei dezvoltând, în final un spațiu dinamic sau static (Fig.26,28).

Punctul geometric, așa cum afirma Wassily Kandinsky (1866-1944), „este o prezență invizibilă, ...cenzura utilă, haosul unei tăceri. În spațiul liber sensurile lui interioare renasc prin <<înflorirea proprietăților ascunse>>”, remarcându-se „ în lumea picturii...ca o prezență independentă”. Afirmările sale privind sonoritatea, mărimea, sursa de relație, de suprafață în plan, precum și prezența sa este susceptibilă a se transforma într-o existență instabilă, mișcătoare, generând momentul în care punctul începe a dispărea, pentru a da viață embrionară suprafeței, ceea ce implică accentuarea „disoluției”, imprecizia sonorității sale în cadrul formei, deci instabilitatea, oscilarea, tensiunea. În viziunea artistului, aceasta este o prezență dublu valentă: ansamblu și unitate, având traiectorii combinatorii, ca și cum...„un punct într-un pătrat poate constitui schema formală a unei picturi, un al doilea punct pe aceeași suprafață va da evident un rezultat complex”; ca și „în natură, în artă ... este o ființă plină de posibilități. Înțeles ca formă interioară punctul nu-și pierde identitatea, dar o altă forță exterioară îi poate distruge tensiunea concentrică”,... astfel „punctul încetează să mai existe și dă ființă unei ființe noi cu propria sa viață și propriile legi”. Acolo unde se încheie teoria punctului, când se pleacă de la elementar la compus, prin înșiruire, poate deveni chiar dacă este divizat, linie. Densitatea și rarefierea reprezintă ușorul și greul. Mărimea sau micimea de asemenea, înseamnă plinul și golul. Dinamicul și staticul, prin semnificații sinectice, pot deveni repaos și mișcare, tensiune și sonoritate, motiv obiectual sau sugestia unei expresii plastice. Mișcarea poate fi, deci, concepută ca

prezență, apoi ca umbră prin suprapunere inegală, percepută apoi sub forma mișcării fizice, optice, gestuale și perceptuale. Forma sa în sine nu are dimensiuni, însă acceptă, atunci când există un corpuscul compozițional, să fie perceput cu o înălțime și lățime. Mărind vizibil una dintre dimensiuni, vom genera o linie. Iată cum între punct și linie, prin grupaj de compunere granițele explicative se pătrund, acestea, la rândul lor, pot crește fie de la foarte mic, la mare progresiv, fie rarefiat sau dens, contând foarte mult și fondul, acel suport care nu numai că încadrează, dar și susține armonios prin ton ori culoare, armonia sau dezechilibrul. Corelația poate genera și alte legături, de astă dată a formelor din natură: granule, boabe, cristale, pietricele, semințe, frunze, petale, insecte minuscule, picături de ploaie, fulgi de zăpadă, particule din lumea microscopică (microcosmosul, atomii, moleculele celulele, etc.), elementele din macrocosmos (stelele, meteoriții, planetele, cometele, praful galactic etc), toate acestea fiind posibile motive de interpretare pentru compoziție. Prin poziție cu direcția liniilor de forță compoziționale, punctul-grup poate avea un sens: oblic ascendent, oblic descendent, orizontal cu echilibru static; astfel, ca și celelalte elemente ale limbajului desenului chiar picturii, el reprezintă rezultatul unei rețele într-un aranjament de efecte optice și psihologice. Pe o suprafață închisă, de exemplu negru, punctele albe, așa cum am mai afirmat, vor fi mai strălucitoare, părând mai mari, pe o suprafață grizată deschisă punctele albe își vor pierde din intensitatea luminozității contrastului, dar vor părea mai mari. Punctele negre pe un fond alb vor arăta mai mici, sub forța sugestibilității convergând, atenția fiind îndreptată spre centru, însă pe un fond gri aproape că se vor pierde. Gruparea și dispunerea aceasta este foarte importantă pentru sentimentul de optimism sau pesimism care îl semnifică. Privind gama clarobscură din conținutul sferei tonale, descoperim ierarhia evolutivă a luminii și umbrei, a volumului plin și adânc, dozajul greutatei punctelor-suprafață atașate unor poziții pe orizontală; la bază vor crea sentimentul echilibrului static monumental, supradozat de concentrare, treptat, în partea superioară, senzația de ușor fiind evidentă (Fig.36-38).

Forma triunghiului în grupajul compozițional orizontal va sugera greul, stabilul; văzut invers, dimpotrivă, va fi pus într-o poziție instabilă, obsesiv depresivă, din acest tablou de sugestii dezvoltându-se oblica stângă mai melancolică, în contrast cu oblica dreaptă optimistă, generând senzația de ușor, poetic-metafizică. Fundalul poate exprima un moment al zilei sau un anotimp, fie și în alb ori negru: negrul noaptea, griurile înserarea-închisă, toamna-dimineața gri deschisă, primăvara prin alb fiind tonul de ziuă, de iarnă (Fig.29,35).

Dispunerea sa poate fi difuzată în tehnica sfumato (Georges Seurat: *Café-concert*), volumul rezultând dintr-o fuziune de concentrații punctiforme, aproape transparente, printr-o ierarhizare a unei texturi abia perceptibile. Sugestia se traduce vizual prin aglomerări și rarefierii decantate într-un cadru, ca, de exemplu, un interior în care personajele comunică prin forța gestuală și, în același timp, conținând un spațiu pe care lumina și umbra le apropie, dându-le o expresie specifică, un dialog (Fig.24).

În contrast cu tehnica precedentă, difuzarea se poate accentua până la decorativism (Gino Severini: *Expansiunea sferică a luminii*). Punctele se constituie în forme geometrice complexe, luând forma unui volum convențional, respectând prin succesiune echilibrul construcției compoziționale, într-o alternanță progresivă, apoi regresivă, prin juxtapunere vibrează, agitând suprafața plastică (Fig.26).

Aceasta este prima și cea mai simplă formă de interpretare a diferențierii de concepție în desen și pictură, sub aspect plastic și decorativ, linia, tonul și valoarea lor devenind, pe parcursul descrierii acestora, cu mult mai complexă. Punctul poate fi introdus printre formule plastice complexe, prin simpla lui prezență, dând echilibru întregii lucrări (W. Kandinsky: *Compoziție roz*), făcând legătura între unghi și arcul compozițional (Fig.36).



Fig.24
Georges Seurat: *Café-concert*,
(1887), creion și guașă, Rhode Island



Fig.26
Gino Severini: *Expansiunea sferică a luminii*,
(centrifuga), (1914), Col. Partic., Milano

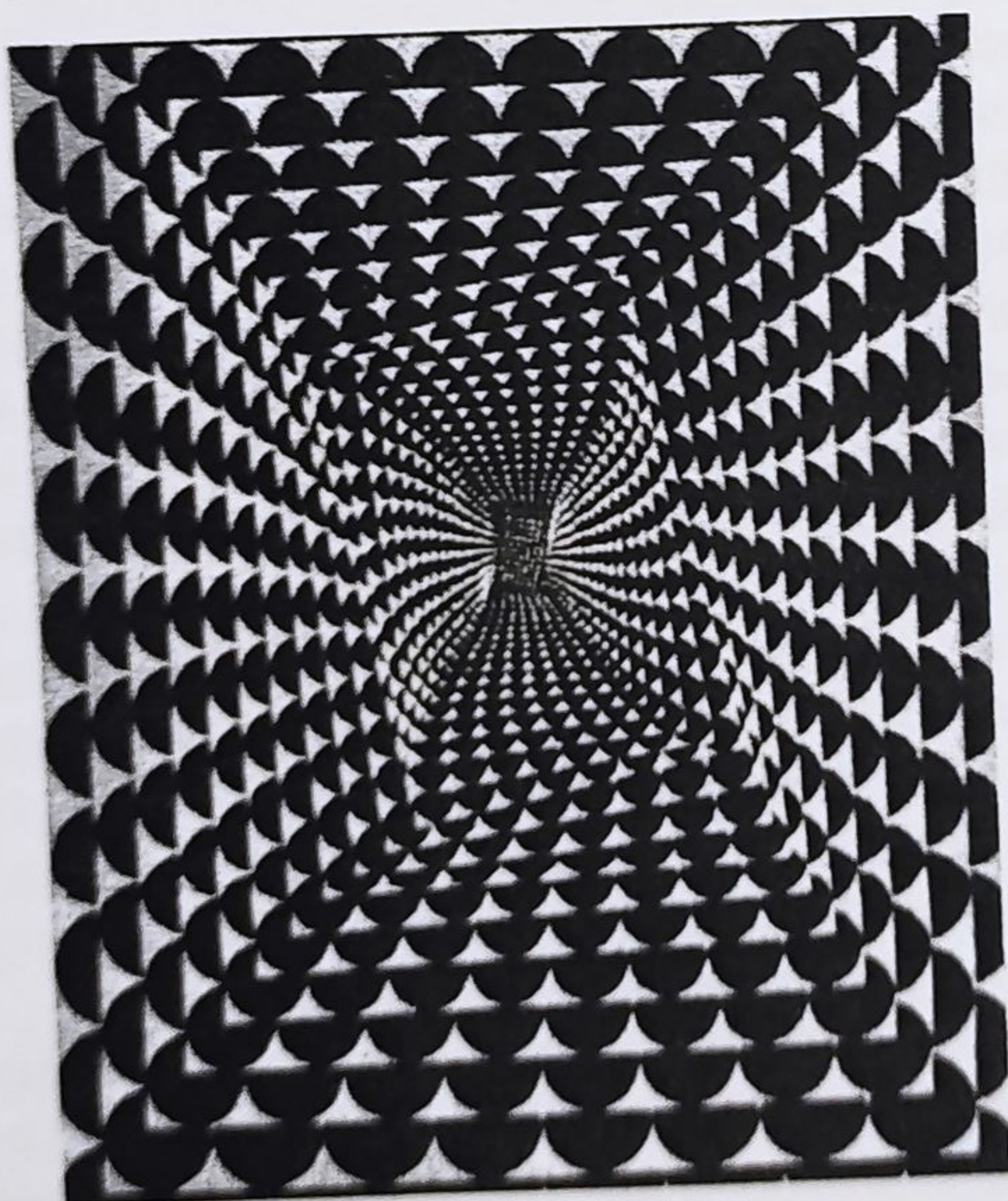


Fig.25
Jeffrey Steele: *Experiment baroc* (1962-1963)

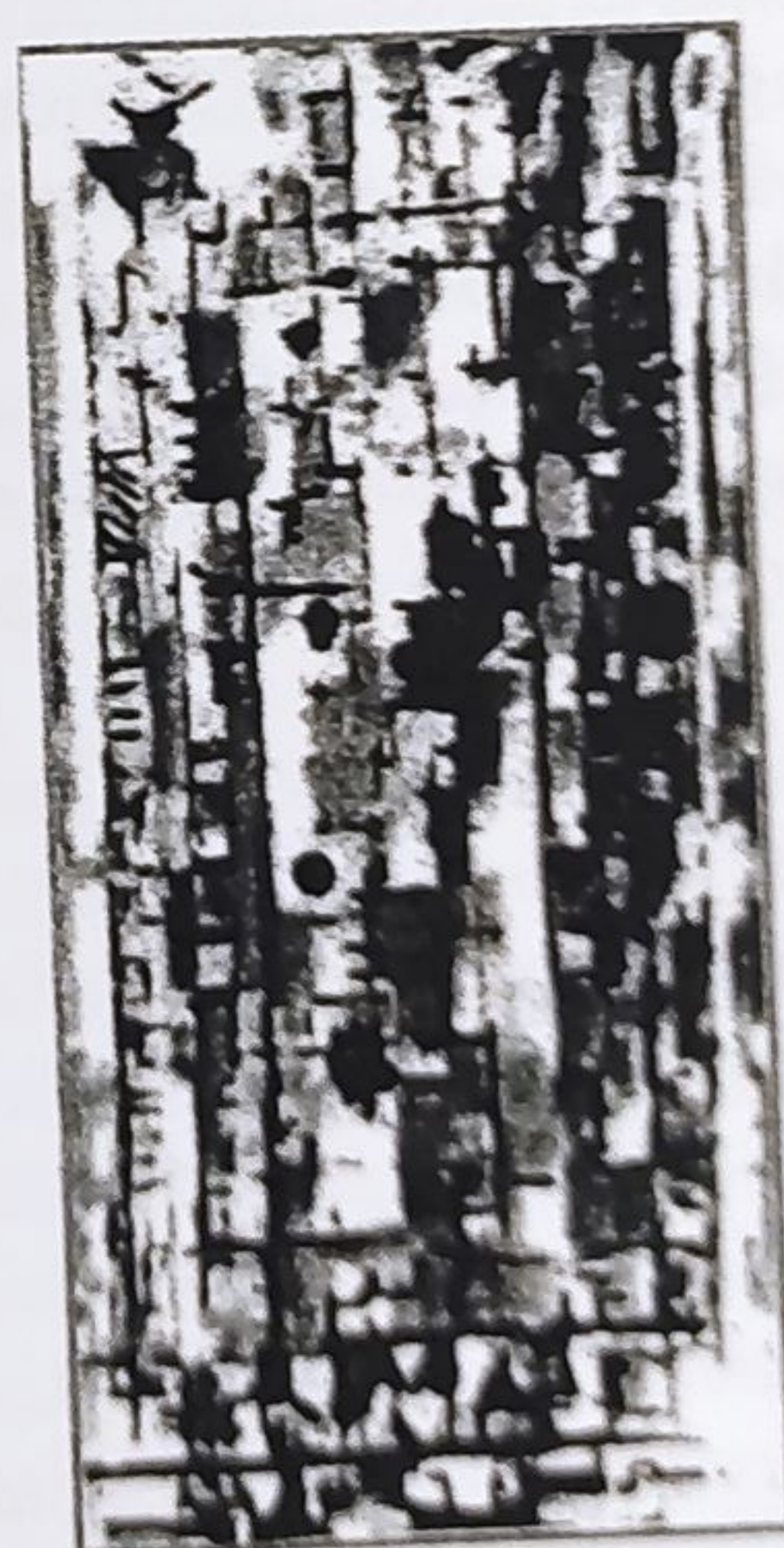


Fig.27
Roger Bissiere: *Aurora albă*, (1961), Paris

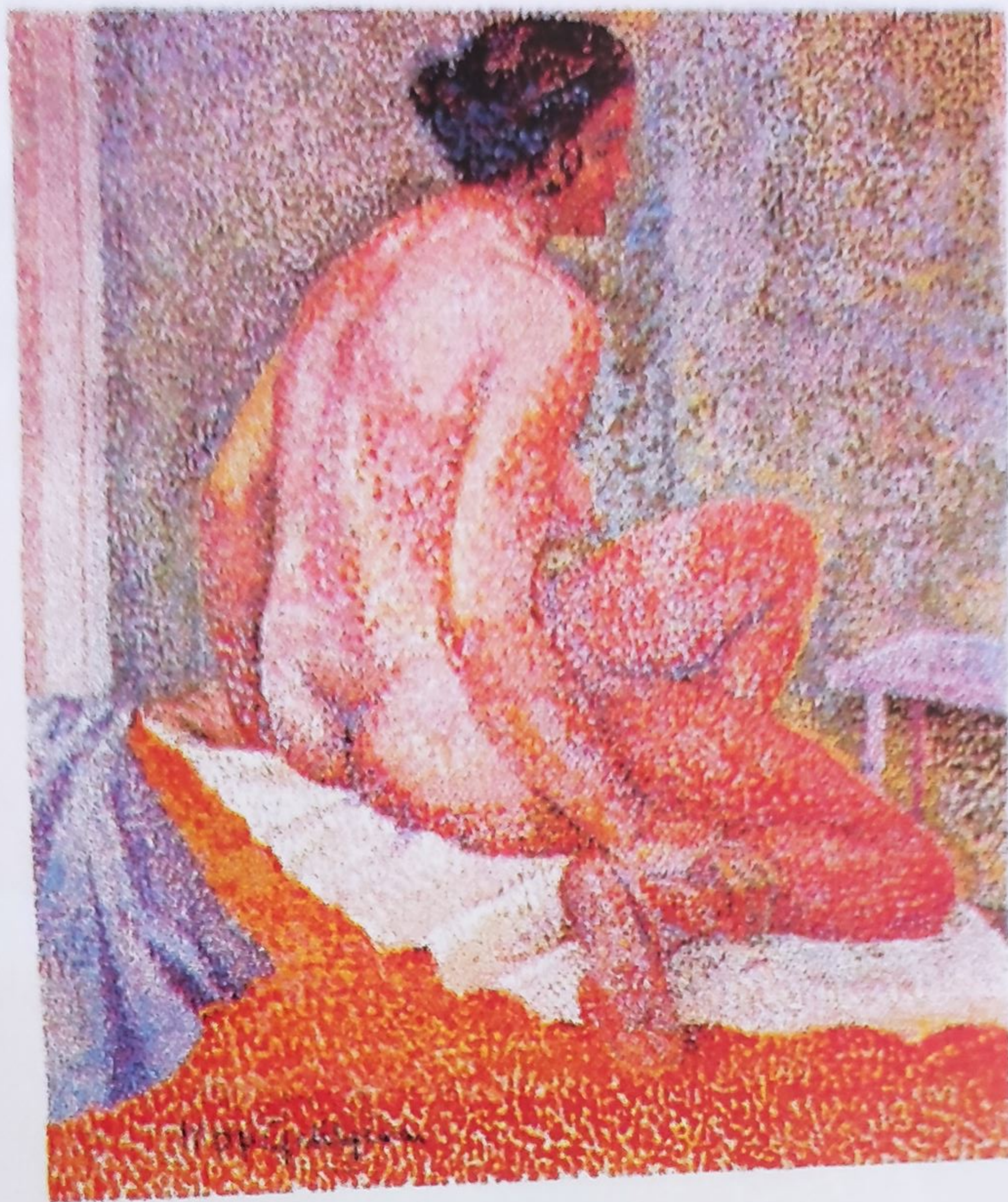


Fig.28 **Hippolyte Petitjean:** *Nuox* (Ophelie Bresdin), 1980, acquarelă, Geneva



Fig.29 **Joan Miro':** *Poeta*, (1940), col. Partic., New York



Fig.30 Punctul simbolic ornamental
(Țintă de fier de la Sarmizegetusa)



Fig.31 Puncte-texturi: hașuri, grilaje, pete, etc.
Fig.32 Puncte-geometrice:
cerc, pătrat, triunghi, romb.

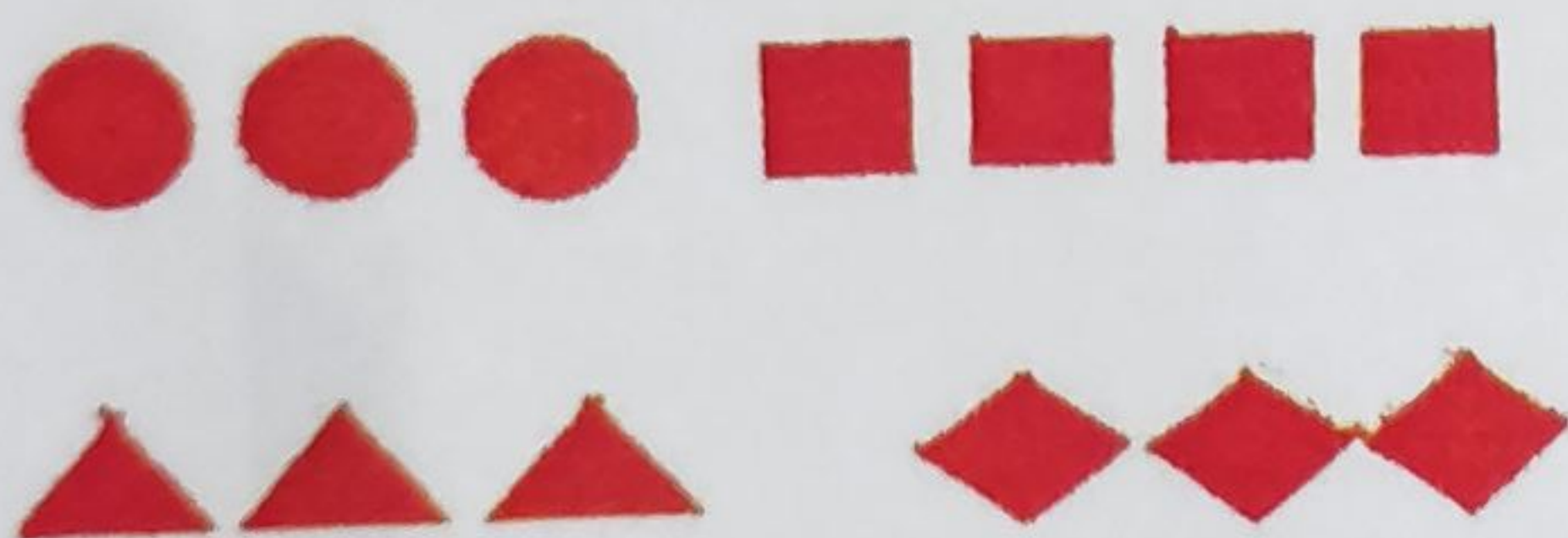


Fig.33 Șiruri de puncte: sinuos și frânt

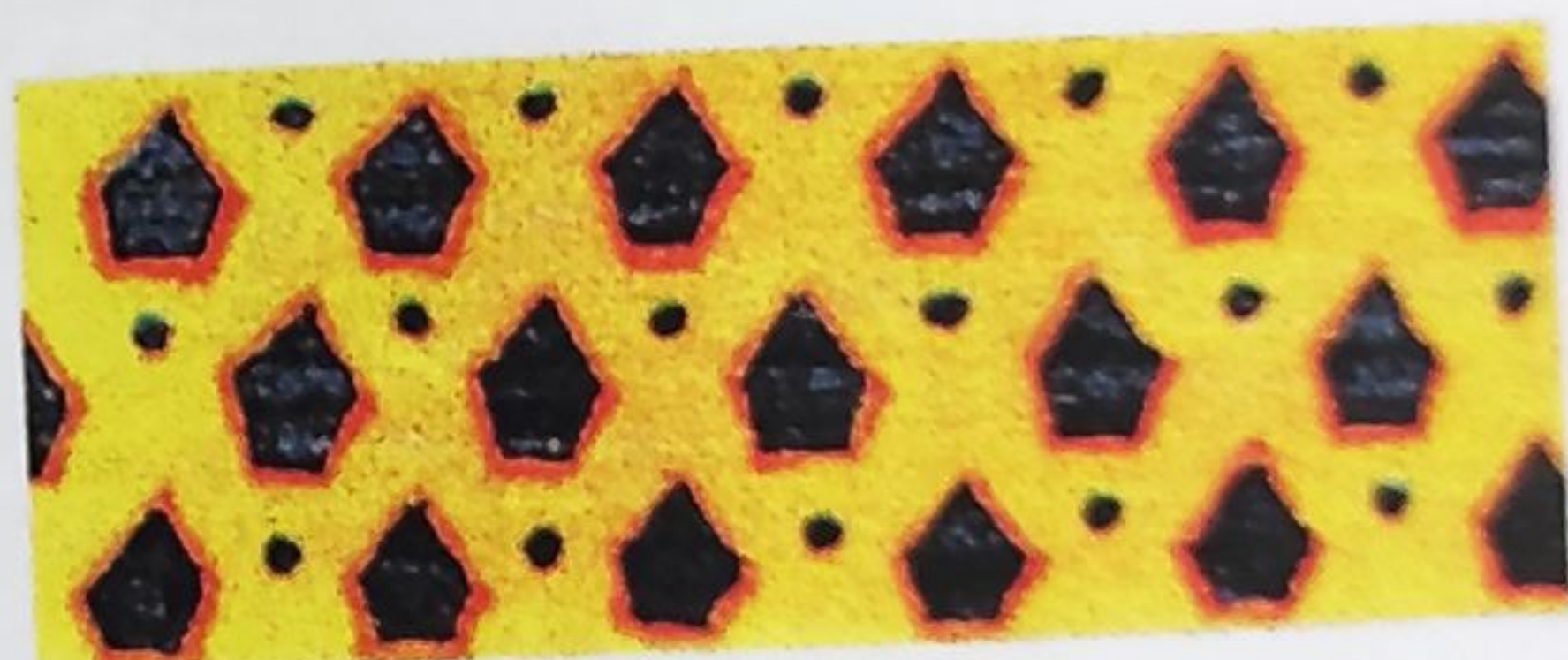
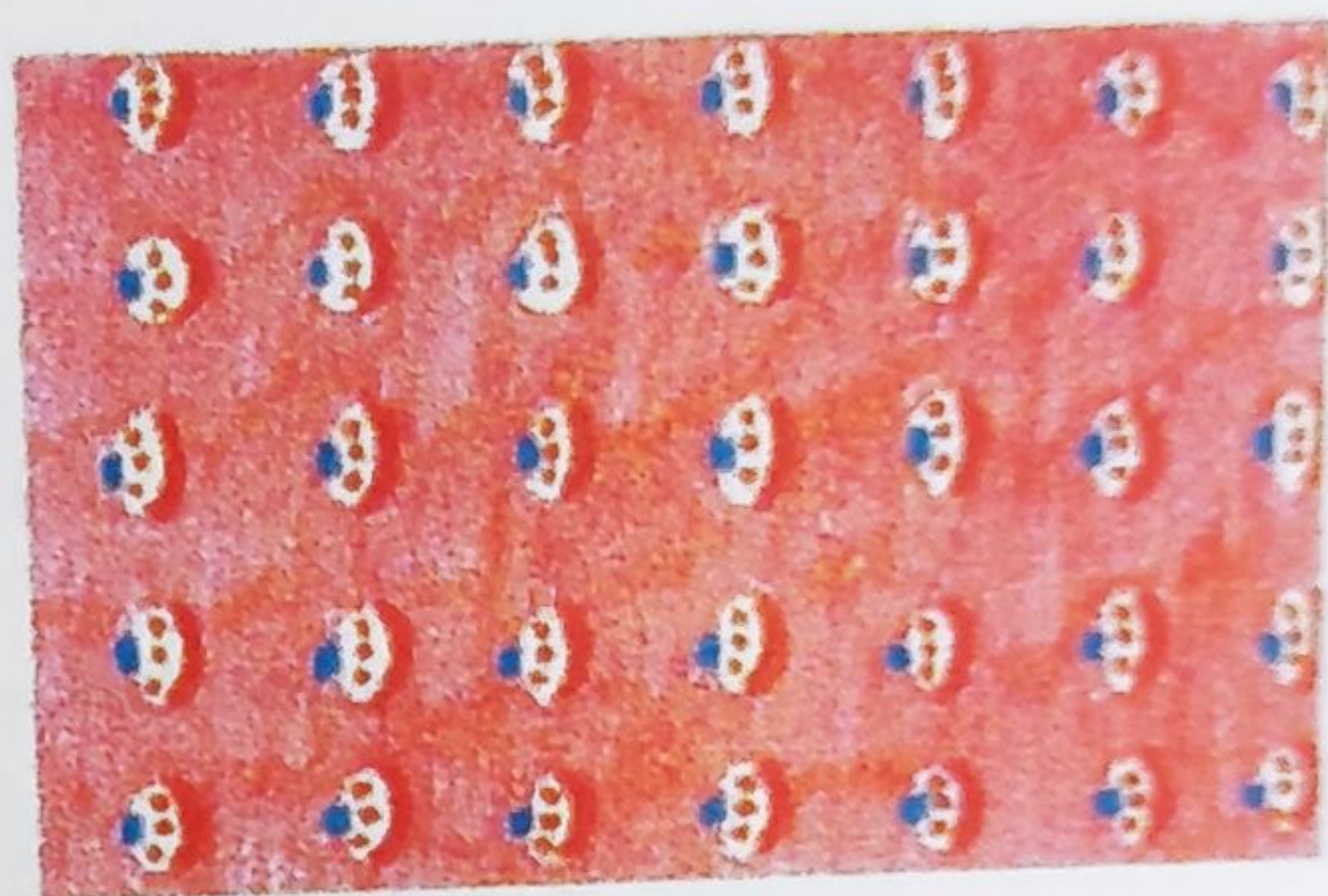
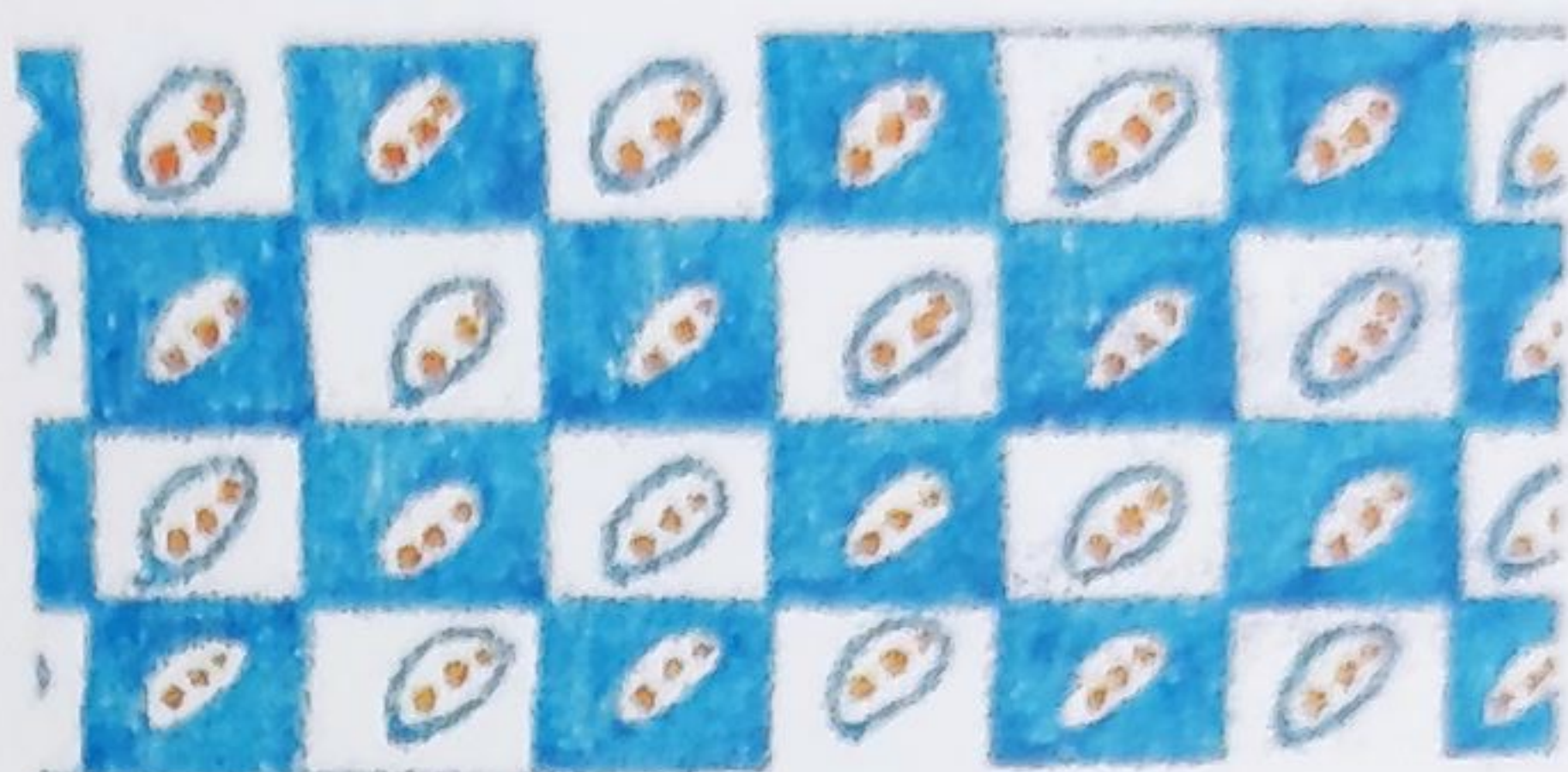
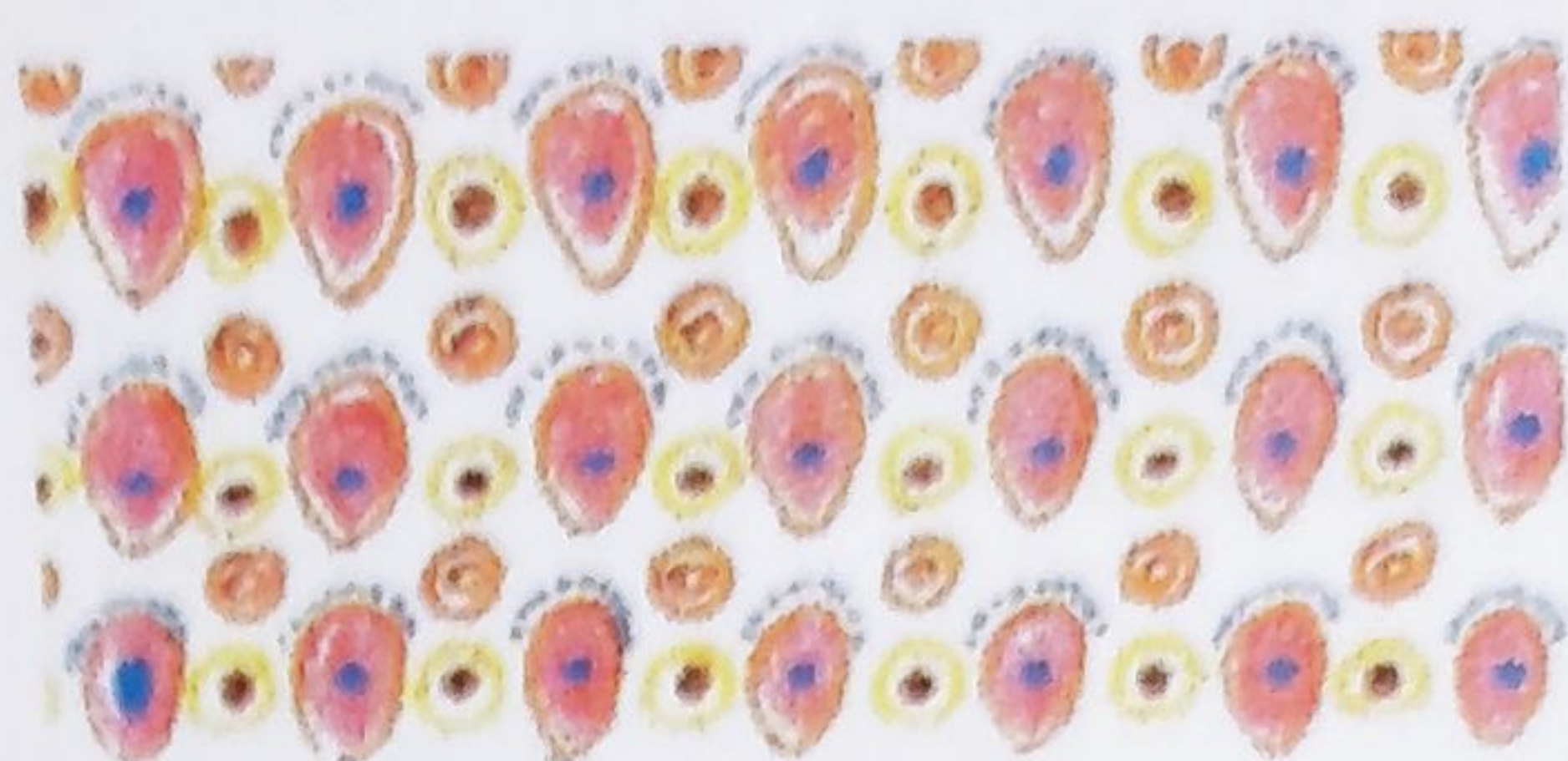


Fig.34 Tipuri de puncte decorative

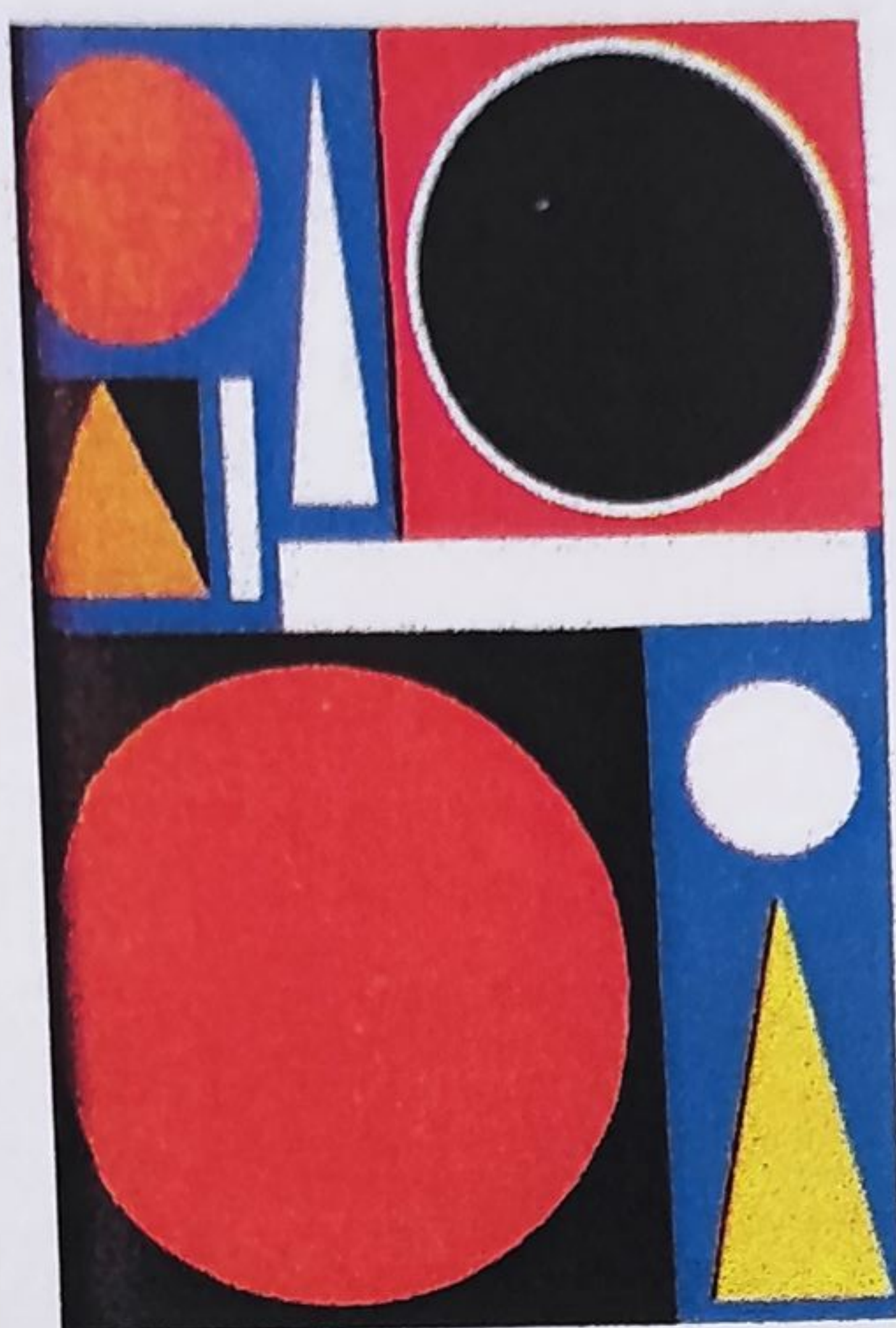


Fig.35
Auguste Herbin:
(1953), Viena.



Fig.36 **Wassili Kandinsky:**
Compoziție roz, (1924), Koln.

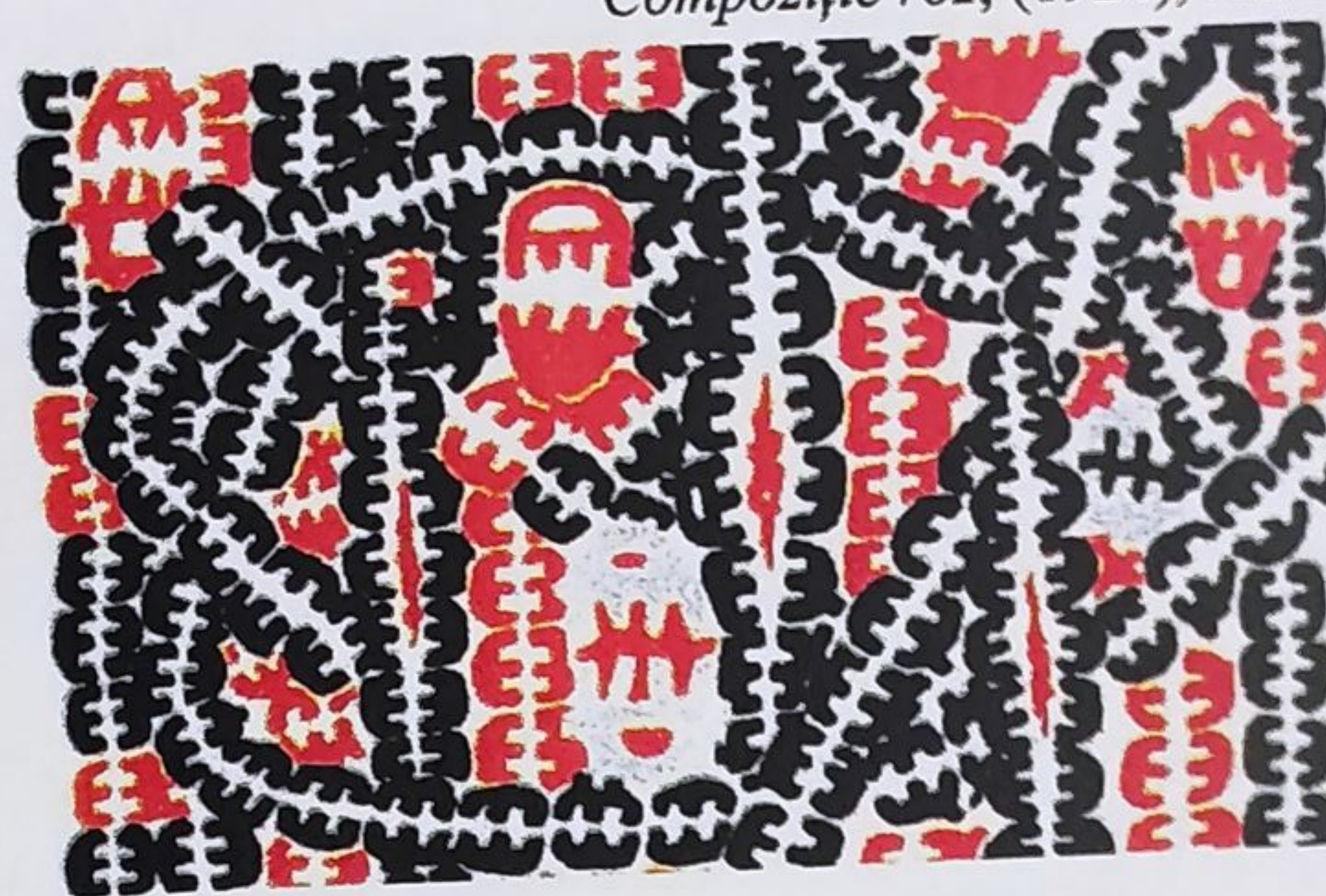


Fig.37 **Giuseppe Capogrossi:** *Guașă*, Col. Partic., Italia

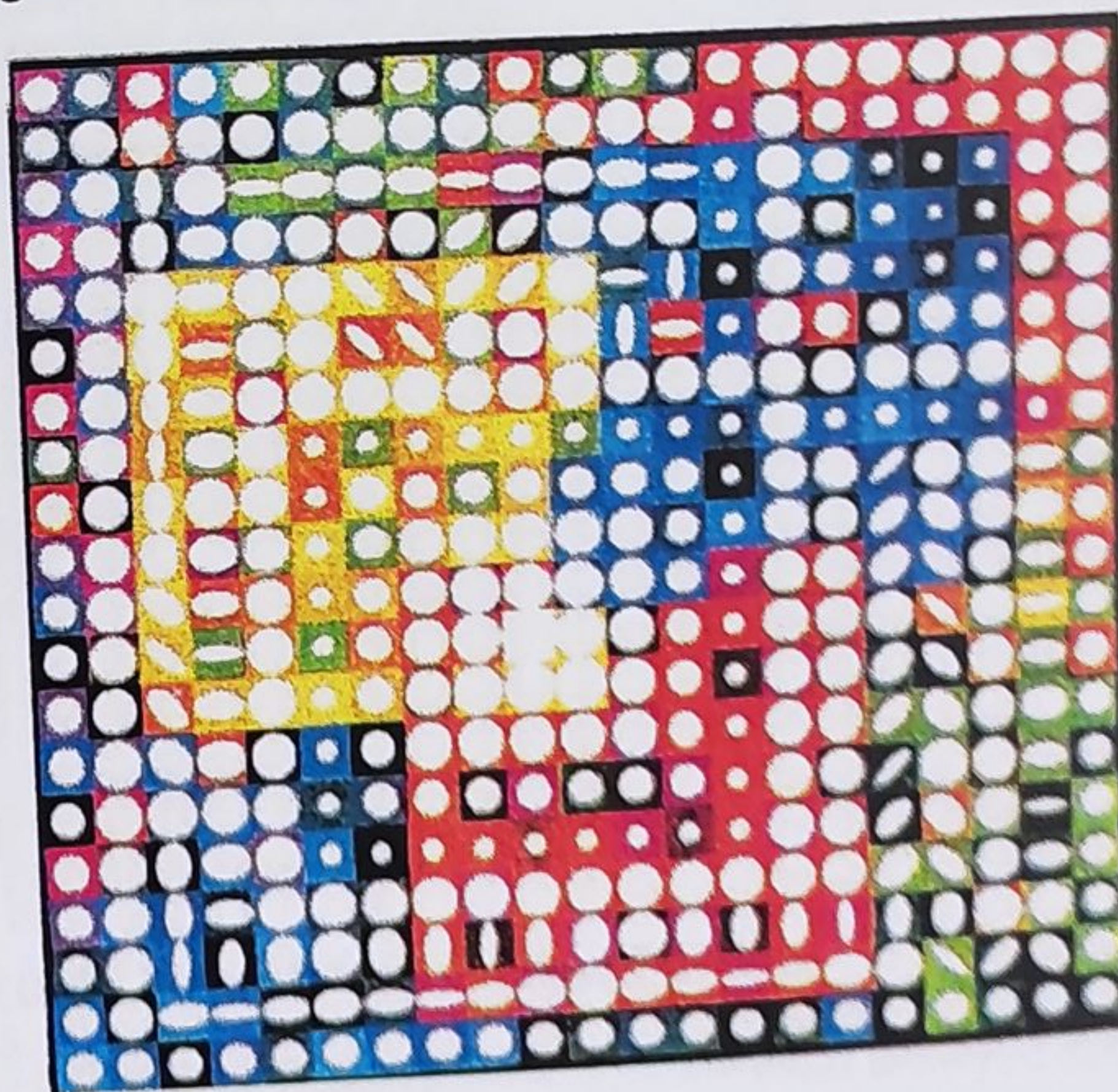


Fig.38
Victor Vasarely: *Orion*
(1961), Colaj arhitectonic,
Paris



Fig.39 **Vincent van Gogh:** *Câmp*, (1888), Col. Partic., Lucerne.



Fig.40 **Koller-Pinell:** *Femeie dormind*, (1903-1904), xilografie, Austria.

CAPITOLUL 2

LINIA

Linia reprezintă o succesiune de puncte continue, lăsate de instrumentul de desen pe suportul de hârtie. Poate fi reprezentată grafic: simplă sau modulată, subțire, obișnuită și groasă, dreaptă, frântă, ondulată, meandrică, arcuită, continuă, întreruptă.

Ca și punctul, însă cu posibilități mult mai complexe, integrează prin așezare noțiunea premergătoare compoziției și studiului, a problematicii ritmului.

Ritmul reprezintă o succesiune complexă (omogenă sau armonică) de linii și pauze. Ritmul plastic are aceleași legi de construcție ca orice ritm, de exemplu cel muzical care, în limbaj armonic, poate fi înțeles cu pauză și bătaie sau liniște și sunet, toate acestea conținând o alternanță sau o însușire echilibrată ori dimpotrivă, dinamică, păstrând un conținut propriu și, în același timp, cu multe valențe de interpretare.

Linia poate exista ca formă plastică sau decorativă, ea dezvoltând astfel pe aceste două căi forme diferite de interpretare, cu legi alte construcției marcate în funcție de planul de interpretare, uneori termenii având totuși unele congruențe. Dacă linia plastică are cea mai largă și variată constelație de interpretare prin modulație, sugerând volumul, spațiul, uneori, prin simpla trasare, urmărind o formă compozițională, obiect, figură umană sau chiar o abstractizare, ca motiv decorativ, trăsătura subțire sau îngroșată, realizată cu grafitul, penița, pensula sau alte mijloace ale desenului, va da iluzia monumentală a ideii plate.

Fig.41
Tipuri de linii



Fig.42
Tipuri de linii șerpuite

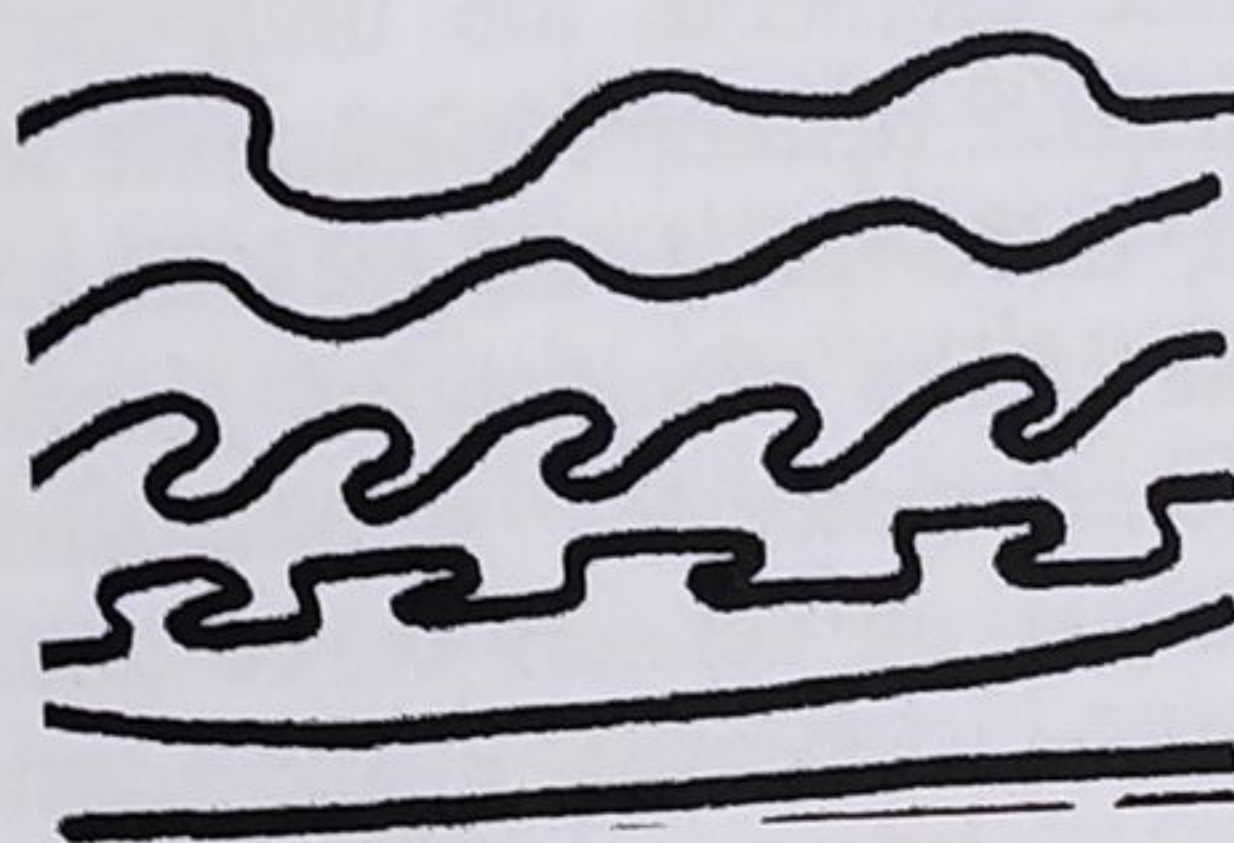


Fig.43
Ritm static armonic

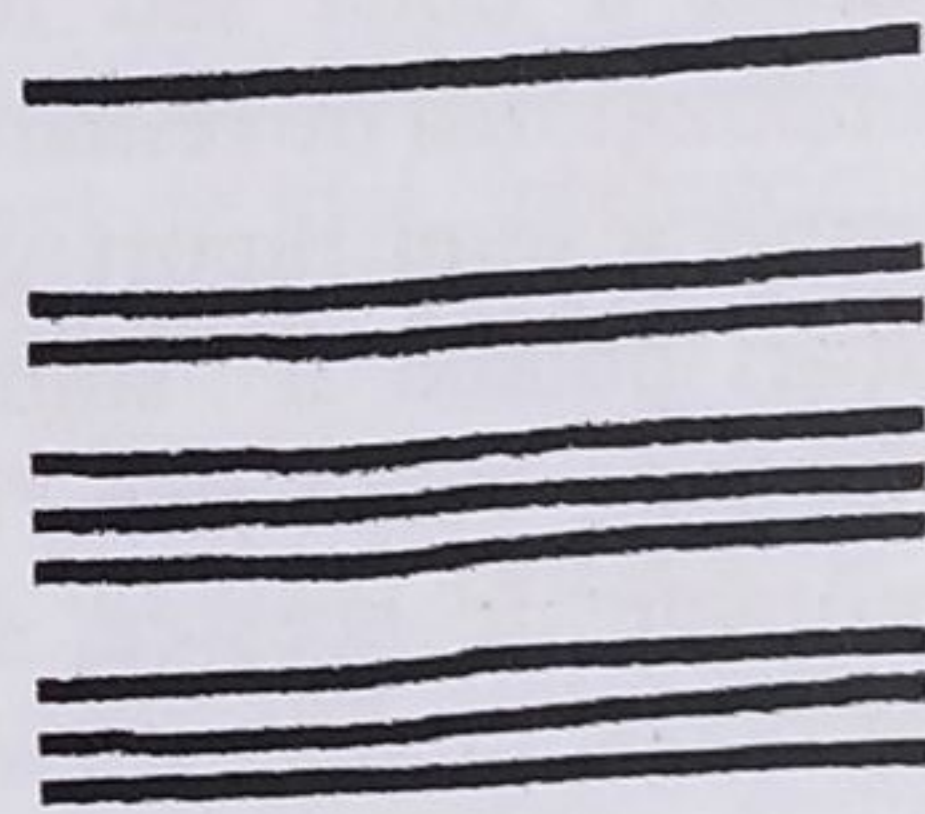


Fig.44
Ritm omogen



Fig.45
Ritm armonic

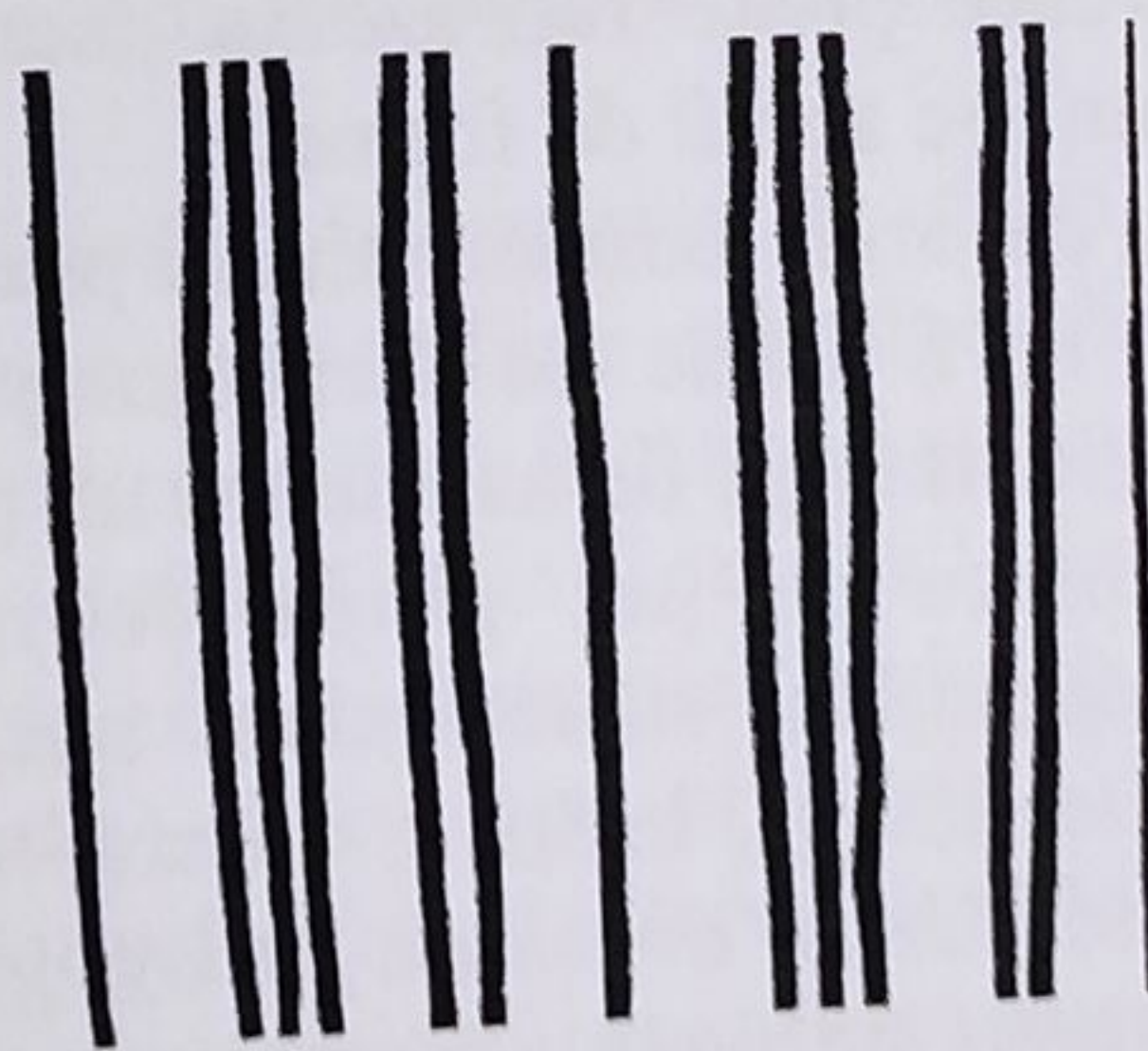


Fig.46
Ritm armonic dinamic



În mod obișnuit, se cunosc trei feluri de linii: linia dreaptă, linia curbă și linia frântă. Toate liniile au o importanță deosebită în structurarea unei interpretări plastice sau decorative, prin mijlocirea ei, putem limita sau diviza o suprafață, compunând un element nou. În ornamentație, linia poate fi dispusă în poziție: verticală, orizontală și oblică. Prin dispunere paralelă și joc succesiv, multiplicată pe orizontală (oblică, verticală), ori prin intersectări, dezvoltă un posibil fond, spațiu de vibrație și adâncime. Ca și noțiunile înfățișate anterior, linia nu numai că continuă ideile enunțate la capitolul despre punct, ci le îmbogățește în conținut, supunându-se aceluiași reguli. Definită și ca „punct în mișcare”, linia posedă aceleași trăsături specifice, de dinamism sau static, așa cum afirma Paul Klee (în *Goldwater*, p.270) „...liniile sunt în sine active și pasive”, privite sub aspect matematic, ea reprezintă o traiectorie descrisă de un punct material într-o mișcare continuă sau de intersecție a două suprafețe (geometrie, sculptură, arhitectură, din „Dicționarul explicativ al limbii române”, Editura academiei, București, 1984), poate separa, secționa sau lega cel puțin două planuri, constituindu-le în același timp (Fig41-46).

„Valoarea” este noțiunea intensității liniei (valabil și pentru culoare) de la intens la transparent.

„Modularea” semnifică trecerea de la subțire la gros a liniei. Valoarea și modularea realizează mesajul estetic direct pentru spațiu, volum sau contrast, acolo unde primele două nu există, concentrând succesiunea liniilor multe și dese ca să dezvolte umbra și invers, fiind din ce în ce mai rare pentru a defini lumina. Uneori, într-o compoziție poate fi determinantă linia imaginară, linia de forță compozițională sau linia direcțională, care diferențiază obiectele și locul lor în spațiu.

Ansamblul de linii grupate poate să sugereze mișcarea, fie o structură folosindu-se de puncte de reper și unghiuri; acestea se pot integra într-un conținut, dar pot crea, prin repetare și alternanță, o ornamentație, un ritm, cu alte cuvinte, ordonând mișcarea spațială, gândită a două sau mai multe elemente ale unui limbaj plastic. Ritmul, „principiul compozițional de reluare, la anumite distanțe, în anumite mărimi sau cantități și pe anumite sensuri a unui raport gol-plin, mare-mic (cald-rece în culoare), efectul vizual al acestei reluări putând fi static, repartizarea elementelor plastice făcându-se în cadre vertical orizontale echilibrate, bine determinate, dar și basculant pe diagonale sau cu direcții apropiate de acestea, fie balansat cu sensuri curbe”; aici conține nu numai repetiția și alternanța, ci și simetria, asimetria, disimetria, având acesta forța care dezvoltă „pulsția” compozițională (pasul ritmic). (gr. Rhytmos= mișcare regulată, cadență). Tot linia poate că este prima formă simplă care poate reprezenta „semnul” specific, având rolul de „sens” și „semnificație” într-un joc subtil de forme.

Având multe similitudini datorate conținutului ei prin puncte, linia tot prin succesiune poate crea semnificații, cum ar fi liniile de forță compoziționale, un centru de interes compozițional, un centru de greutate și, de asemenea un punct de fugă perspectival (punct de orizont) etc. Jocurile ritmice se pot grupa, formând rețele, acestea dezvoltând conținutul structurilor (compozițiile structurale), sau, chiar mai sensibile, noțiuni psihologice de ascensiune, descendență, înălțare, cădere, avânt etc. (Fig.54).

Artistul elvețian P. Klee în *Cartea de schițe pedagogice* afirma că, plecând de la linie, năzuia să ajungă la cunoașterea perfectă a formei, socotind că în interior și dincolo de

Fig.47

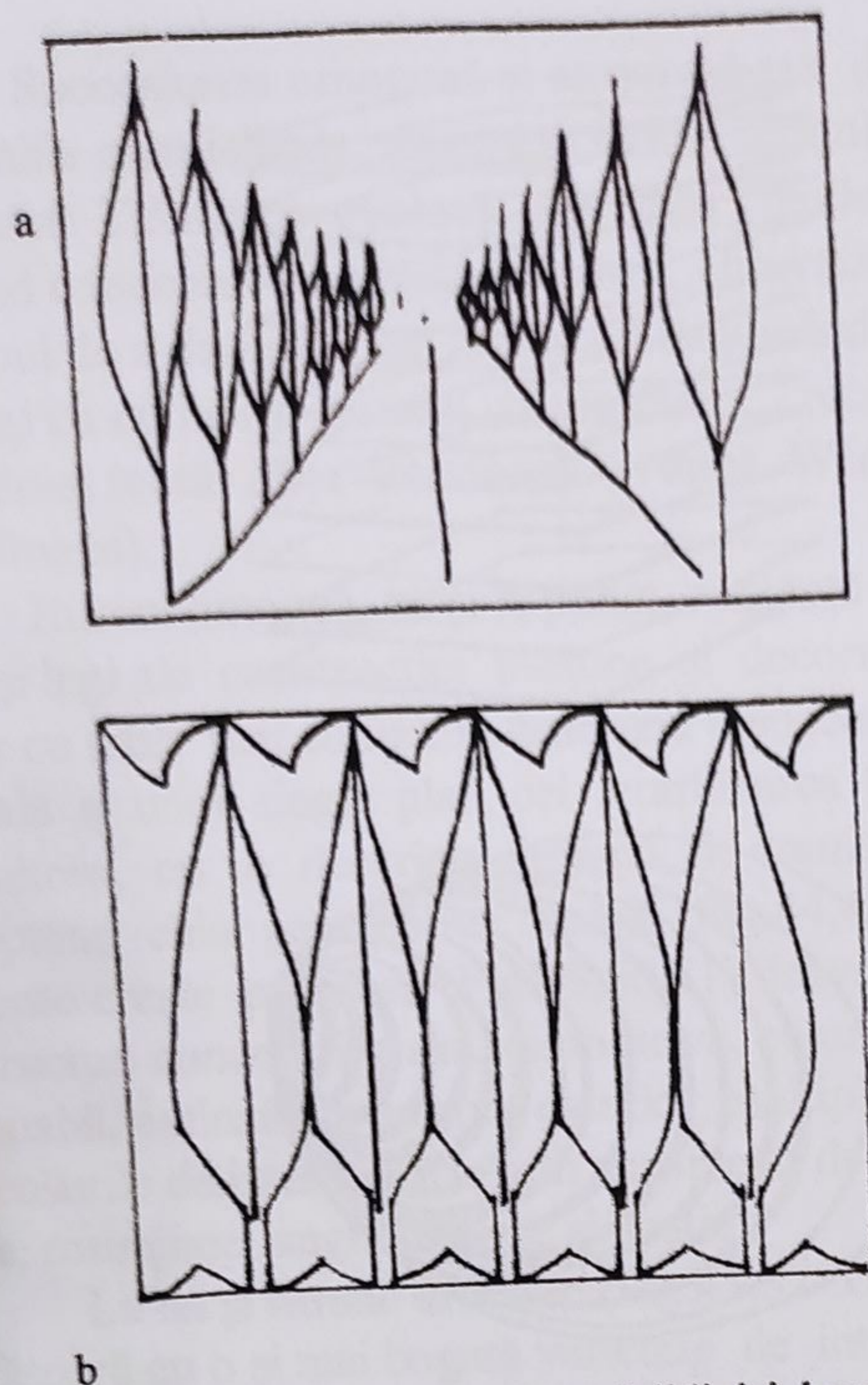
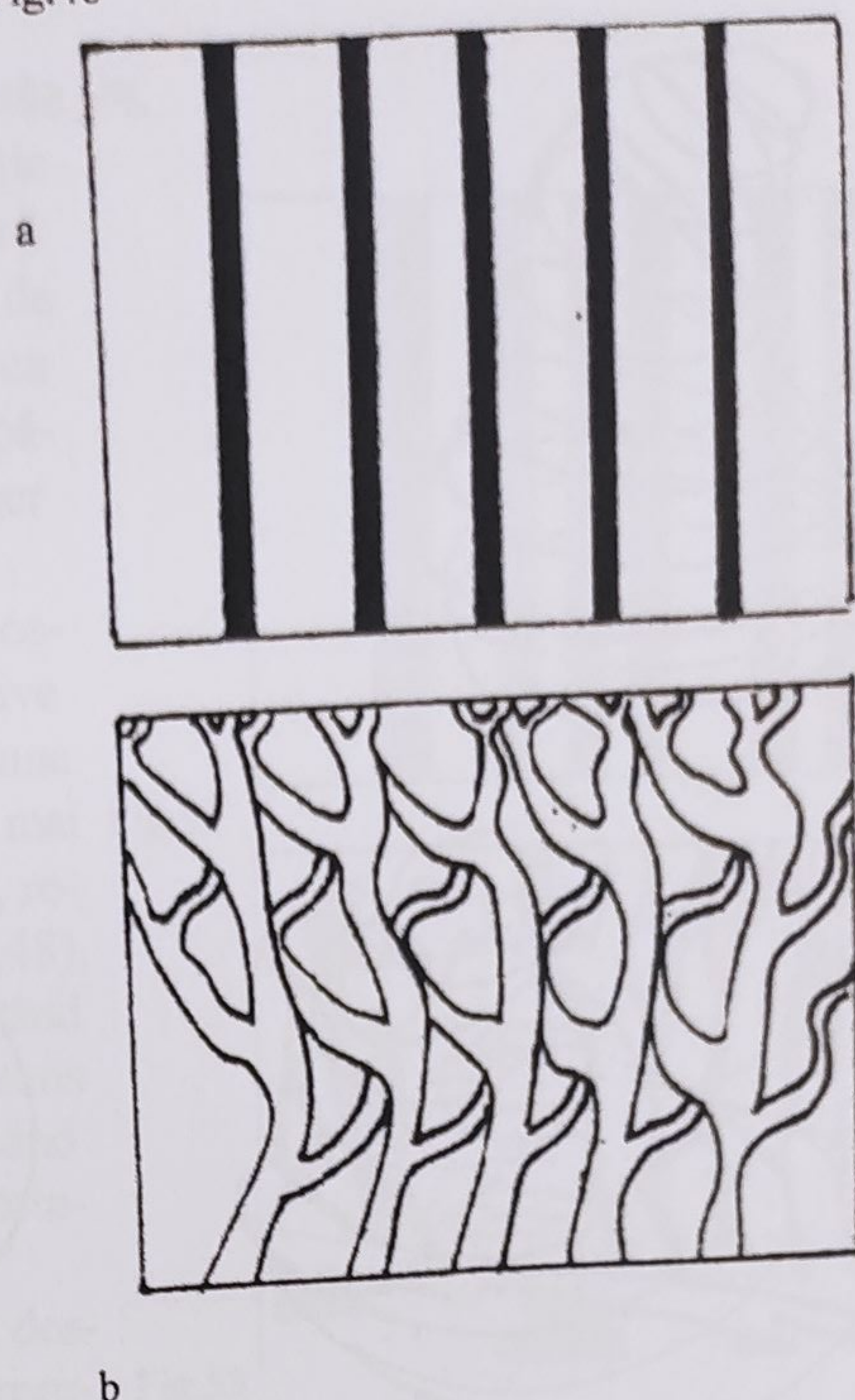


Fig.48



Ritmul omogen al așezării liniei decorative și perspective simple

formă se creează misterul însuși al vieții.

Linia, în concepția artistului, este reprezentată ca pe o forță independentă, care se caută pe sine și apoi își determină propria mișcare. În același context de idei, înțelegem că linia intră în structura materială a naturii, în țesuturile umane, substanța osoasă, fibrele muschiulare, descoperind funcții dinamice. Maestrul sublinia că este foarte important să se analizeze legile mișcării, mecanismul prin care funcționează ele, în mod organic și în instrumentele de lucru ale omului; astfel, deplasarea în cele două, sau trei dimensiuni va arăta vitalitatea formelor în spațiu. Când punctul încetează să mai existe, spunea Kandinsky, dând ființă unei ființe noi, cu propria sa viață și propriile legi, aceasta este linia.

Dacă privim sub aspect istoric, îndepărtat în timp, evocând imaginația omului cavernelor, cum ar fi acele forme primordiale ale încercărilor, când desenul era inclus instantaneu în picturalitate (privind pereții de la Altamira-Spania, Lascaux-Franța, și Tassili din nordul Africii), forța liniei, definită prin „contur” dezvoltă începuturile semantice; desenele executate prin mijloacele cele mai simple (cărbune, materii arse, lichide vegetale, substanțe organice, minerale etc.) dezvoltau structuri, conținuturi simboluri, filosofii cosmice a unor tradiții ancestrale, prin reprezentarea omului, animalelor etc. Constatăm că primele reprezentări grafice conțineau linia și pata, rezumate la tonuri restrânse de culoare, în compoziții simple, care aveau forță de expresie și sugerau o stare de spirit.



.Fig.50

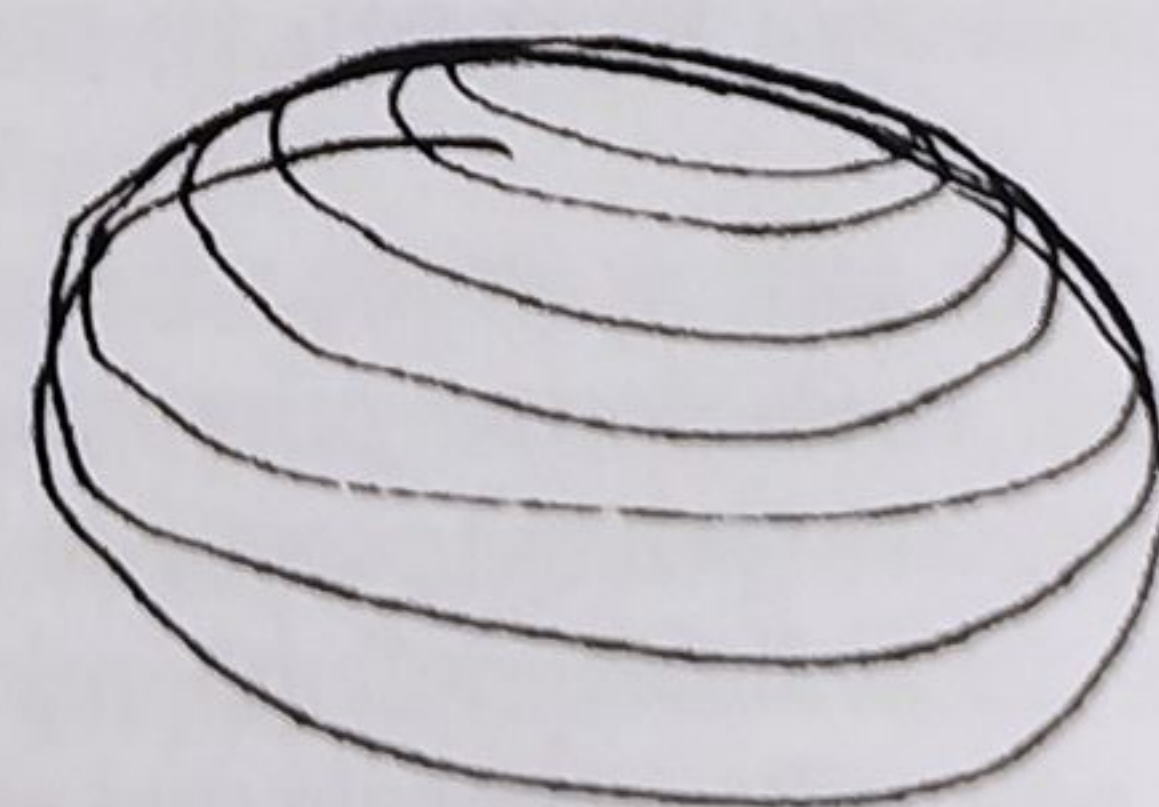
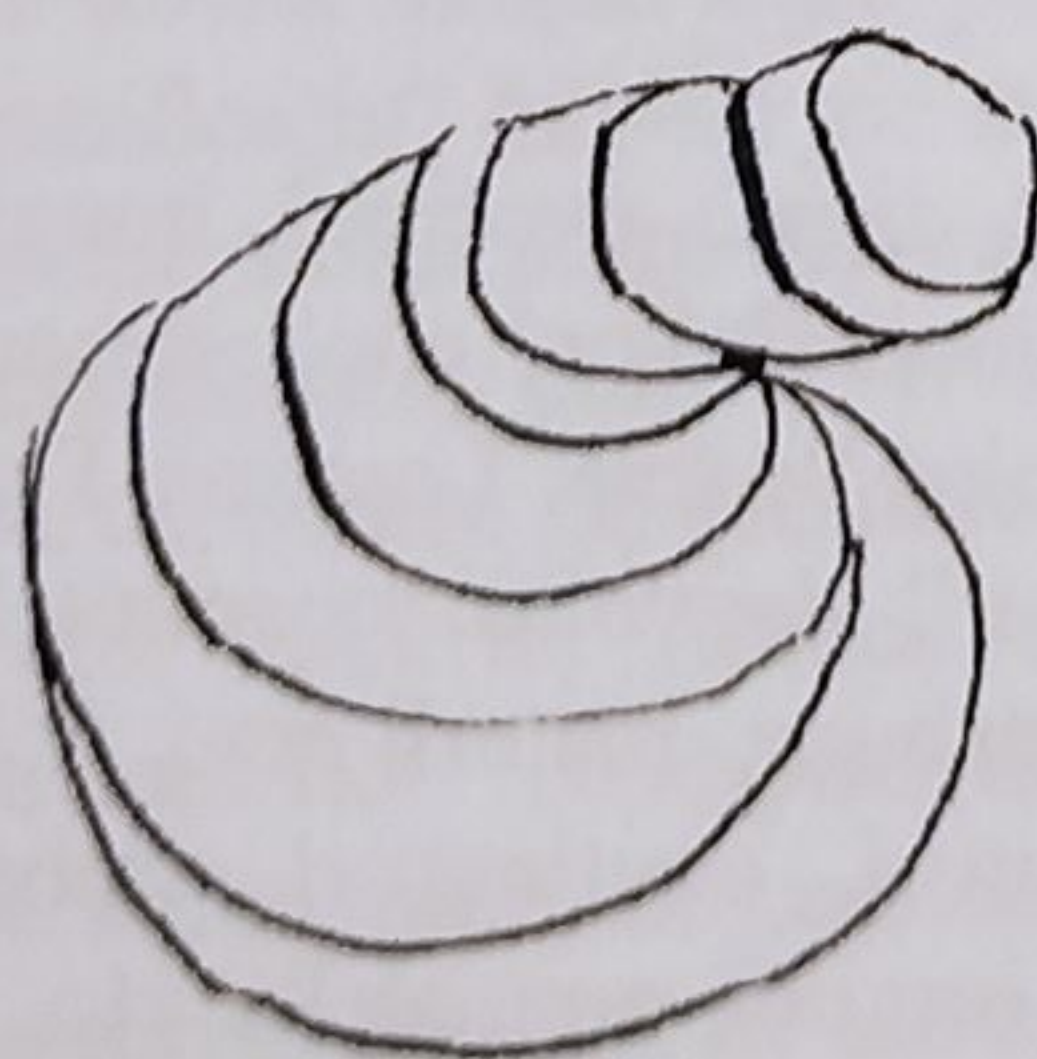
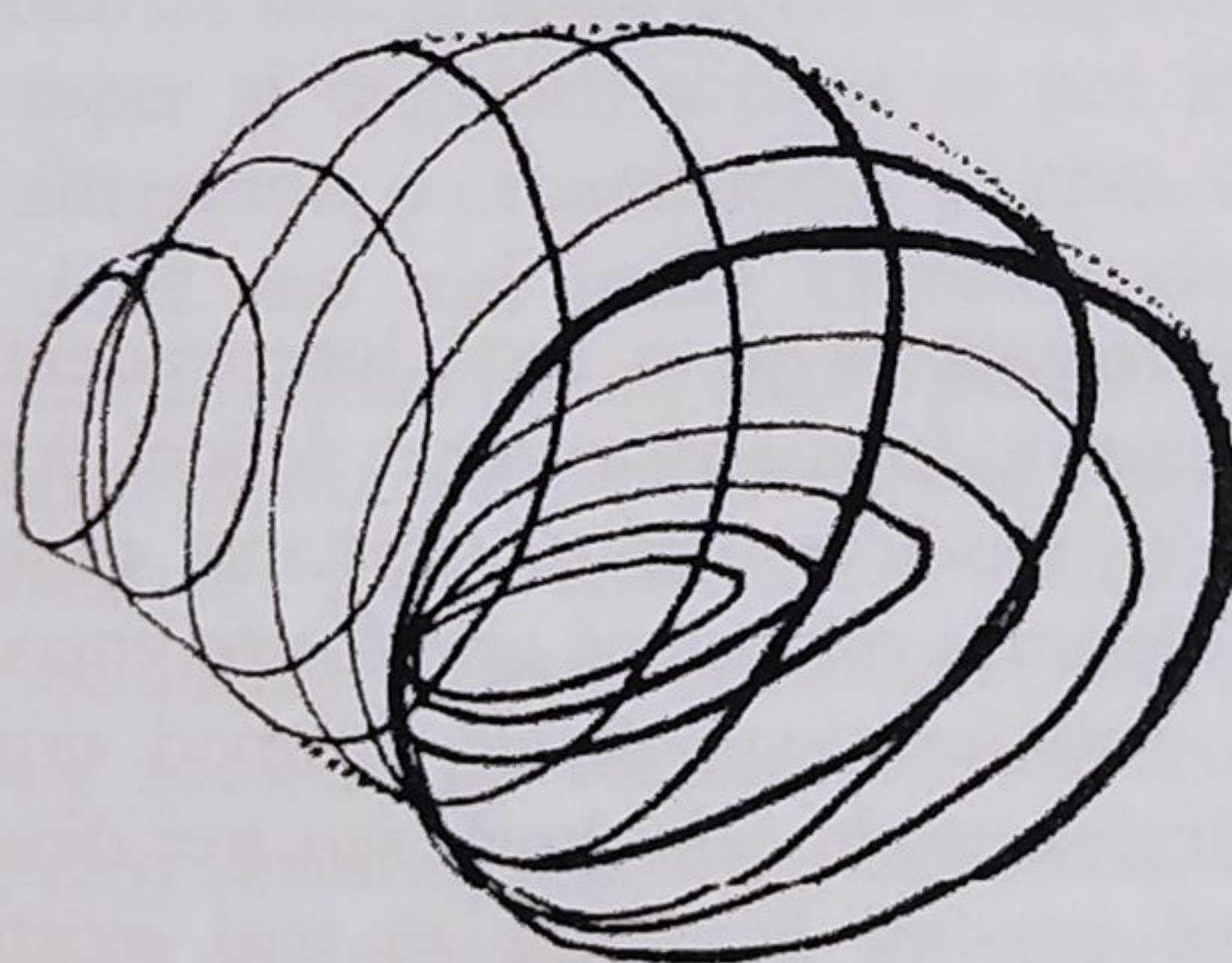
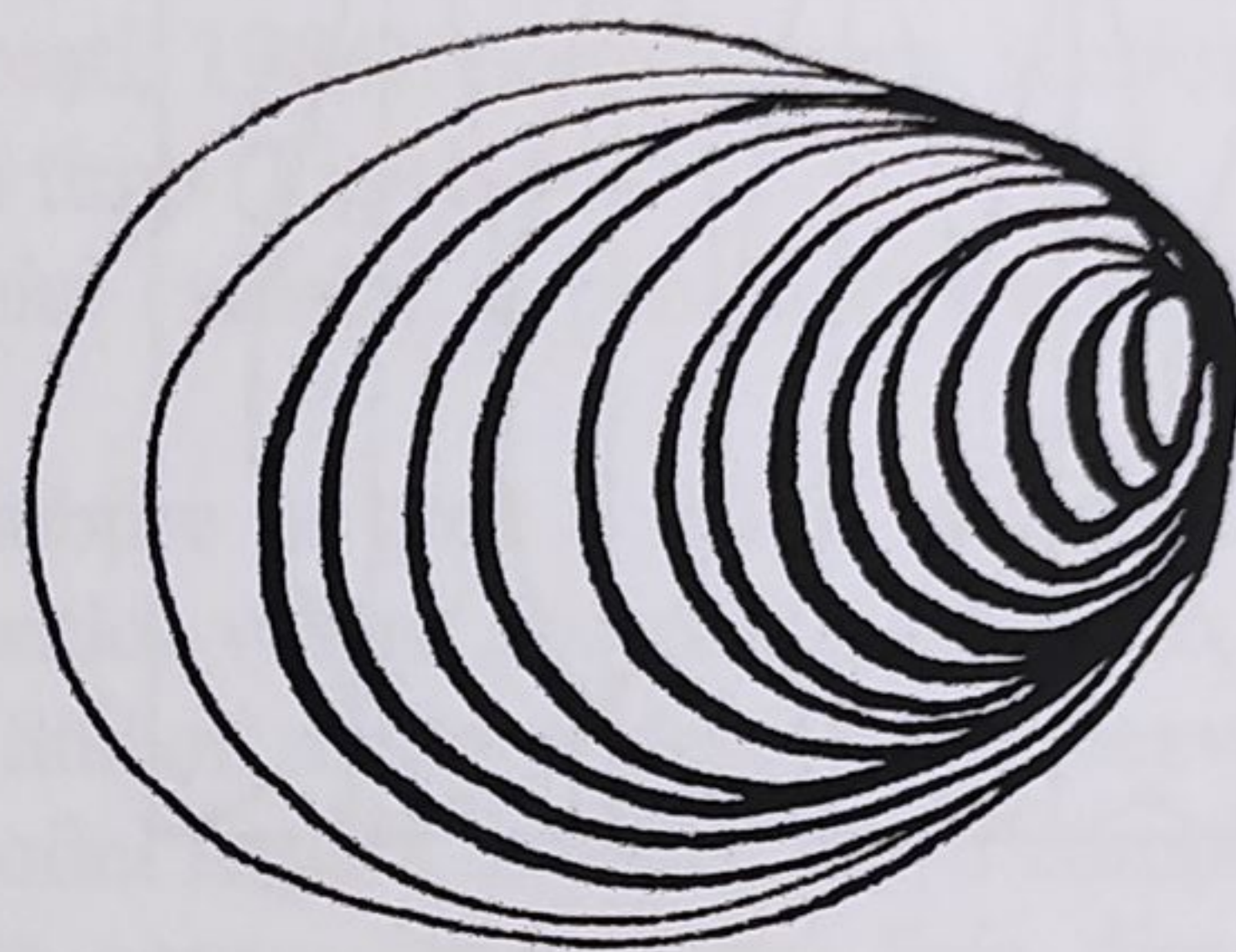
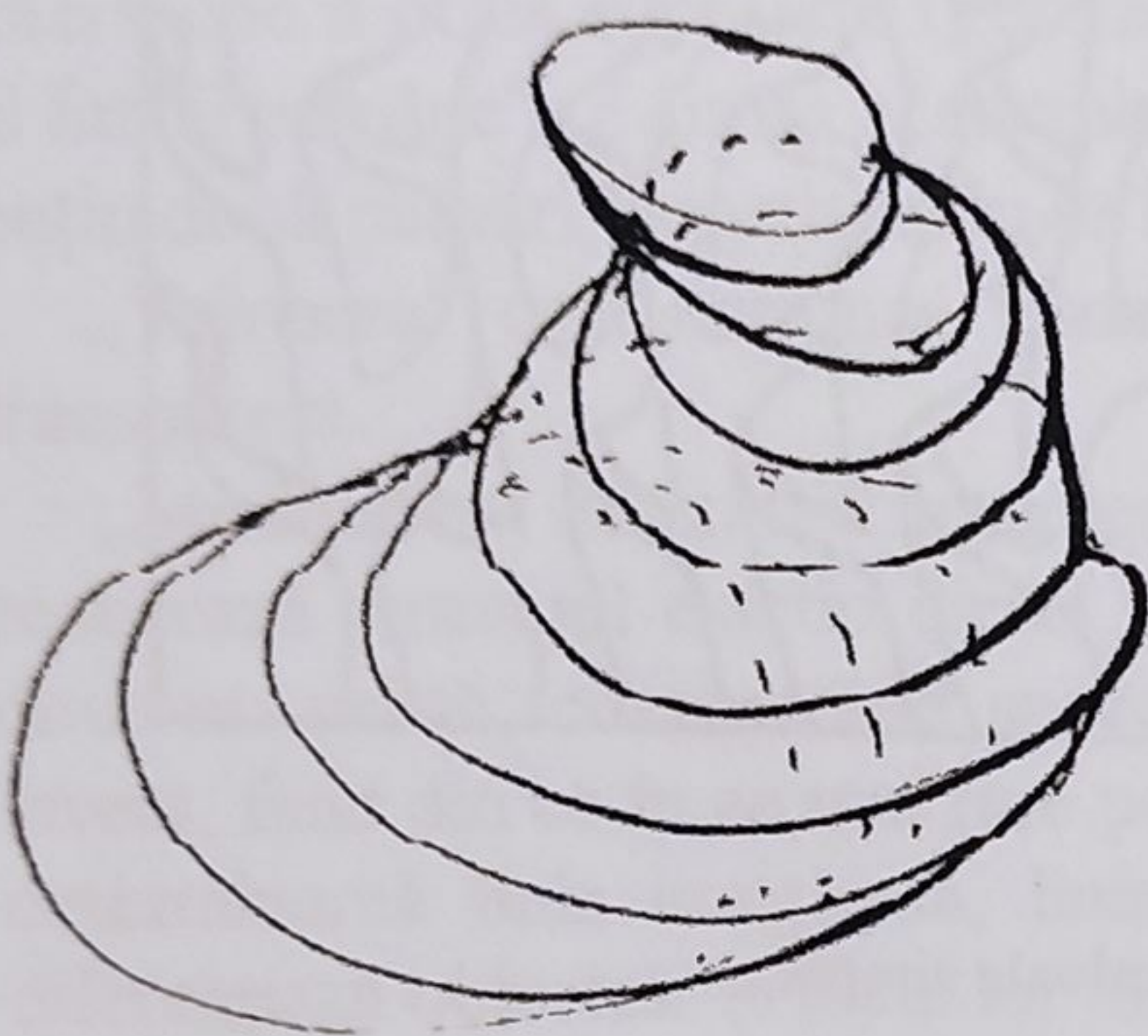


Fig.49
Volumul liniei spiralate

Fig.51
Spațialitatea și sugestia planurilor

Sucesiunea omogenă și armonică era dată de liniile esențializate, dinamica fiind o modulație primară. Tehnica a evoluat spre arta modernă având conceptul unei forțe în sine, „eliberată de scopul de a desemna un lucru... funcționând ea însăși ca un lucru, sunetul său interior... recăpătându-și toată forța interioară” (după Werner Hofmann).

Ritmul omogen, ca și la punct, respectă aceleași legi ale construcției plastice și decorative dar cu mult mai complex, descriind o succesiune egală a unui singur plan, ori ierarhizarea a mai multora, cu o descriere dreaptă, fie arcuită, receptând chiar perspectiva simplă (Fig.44,47,48). Poate crește progresiv (Fig.49,50,51), dezvoltând structuri concentrice sau, dimpotrivă, cu un sens muabil, extinzându-se spre exterior, multiplicând sensurile de interpretare prin apropiere, depărtare, rotunjime, unghiularitate și spațiu.

La fel și ritmul armonic (Fig.45,52-55) desfășoară cu o și mai bogată varietate de interpretări, asemeni punctului, decorativul alternant, succesiunea de planuri, perspectiva în conținutul căreia pot exista elemente constitutive (copaci, ornamente vegetale, personaje etc.). Spațiul sugerat mai întâi prin axe (Fig.56-58), dezvoltă liniei complexitatea grosimii ca apropiere și forță, modulație, apoi depărtarea inciziei ușoare, subțiri, vagi, cu spații libere pentru atmosferă și conglomerări de diferite greutatea compoziționale. Armonia axială (Fig.53) a ritmărilor liniare, care descrie suportul unui tablou, comunică privitorului, prin modulații succesive, alternanțe liniare de cursivități și îngroșări echilibrate, îmbinând arcuirea cu unghiul lin, verticalitatea cu descendența dată de contrastul copacilor și a pământului. De aici, din acest ansamblu spațial, în care linia joacă un rol primordial, se dezvoltă geometric accidental un al doilea plan, combinat tot sub o formă armonică cu o sugestie convențională a perspectivei. Dacă armonia înfățișată poetic de Maurice Vlaminck în *Arborii roșii*, deși suportul unei picturi, se decantează de la sine aproape instantaneu



Fig.52



Fig.53

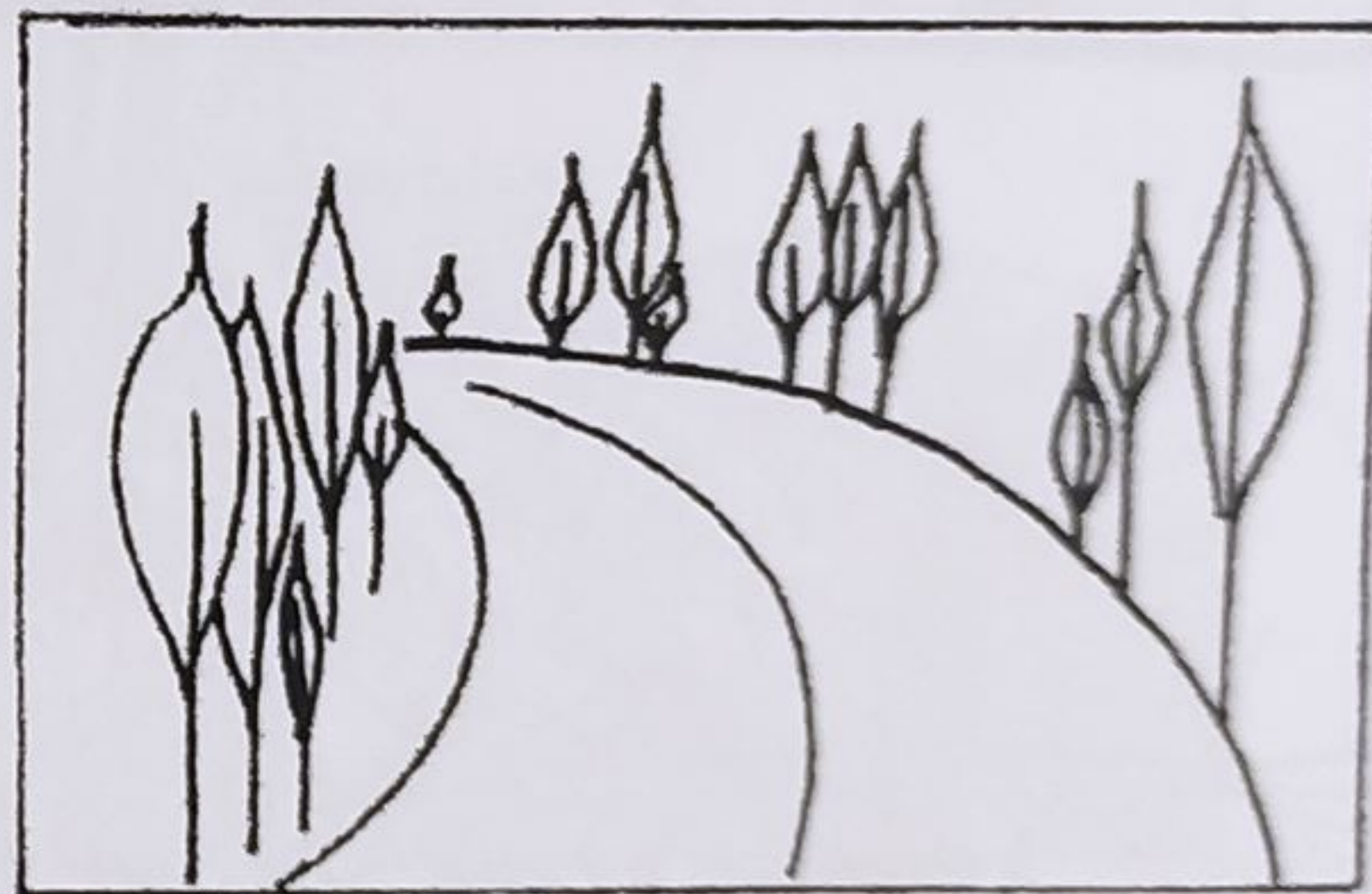


Fig.54



Fig.55



Fig. 56



Fig. 57



Fig. 58 Armonia liniei și spațiului

un echilibru (Fig. 53), care rezultă din plasarea copacilor marcați de modulații liniare, dezvoltă prin pauzele dintre dintre ei, cu adâncimea atmosferei degajate de casele din fundal, un întreg mesaj semantic și semnificații, în același timp. Concret, distanțele între obiecte sau motivele alese, aglomerate după un număr armonic, vor genera întotdeauna structura unor combinații compoziționale (Fig. 54), fie că respectăm sugestia perspecti-

vei ori grupăm axe compoziționale biplan (Fig. 55).

Această cale poate fi dezvoltată din ce în ce mai complex, spre exemplu, propunându-ne o comparație plastică între axe drepte înclinate pentru constituirea unui peisaj. (Fig. 56). La rândul ei, prin subțieri și îngroșări, mărimi și micșorări, fie va crea iluzia spațială, linia dreaptă, fie arcuită, modulată sau simplă; pusă în repetări progresive, va dezvolta structura în concepția compozițională. (Fig. 57, 58). Prin apropieri și depărtări, liniile formând un plin și gol incipient, concretizează, de fapt, ușorul și greul, lumina și umbra, cu alte cuvinte, expresia (Fig. 59). Acestea pot fi dispuse structural, așa cum am mai amintit (Fig. 58), progresiv, paralel (Fig. 60, 61), spațialitatea rezultând prin sugestia liniei diferențiate sau a spațiului diferențiat. Paralelitățile apropiate dezvoltă valoarea; împreună cu intersecțiile de linii generează forma plastică de care ne vom ocupa în mod special.

Linia pusă în valoare prin imaginație dezvoltă expresia, simbolul plastic sau pur și simplu obiectul. Am expus poziționarea liniei prin paralelități, hașuri depărtate, progresii, intersecții repetate drepte ori arcuite, toate acestea fiind calea spre redarea texturii și modalității tehnicii de interpretare.

Complexul perspectival poate dezvolta o structură compozițională, linia fiind subțiată, îngroșată, îngustată etc. Distribuită în rețea, va dezvolta o altă formă compozițională simplă, ca prima sugestie a formei, apoi cu posibilități nenumărate de expresie.

Ca un exemplu sugestiv, succesiv de linii dispuse concentrat sau rarefiat pe suprafața compozițională (Fig.59), desfășurându-se cursiv, modulat, cu contraste și frângeri direcționale, dezvoltă împreună, printr-un centru de greutate, așa cum am remarcat la capitolul despre punct, o forță de interpretare, în acest caz al diagonalei descendente, a unui dramatism profund, liniile transformându-se instantaneu în linii de forță compoziționale. Centrul de greutate compozițional nu se mai ierarhizează pe planuri ale structurii apropiate sau îndepărtate, ci ca o clepsidră, un triunghi cu greutatea direcțională și cantitativă a dispunerilor în jos, sugerând atenției privitorului groaza personajului central. Meandrele norilor dispuși prin alternanțe arcuite închid triunghiul compozițional, în arcul închis, încadrează compoziția, dându-i spațiu și concentrând-o, în același timp.

Aceleași linii pot da într-o altă configurare sugestii multiple, imaginația și mulțimea combinațiilor, a construcției rețelei și structurii liniare, fiind incalculabil de variată (Fig.60,61). În cazul expus, dezvoltându-se forma prin linie, aceasta o urmărește prin paralelisme sau intersecții pe adâncimi sau rotunjimi, dezvoltând muchii rezultate din planuri constructive, toate fiind un final al structurii prin adăugire sau aglomerare, ori dimpotrivă, prin rarefiere, prin contrastul alb al hârtiei.

Fig.59
Edvard Munch,
(1863-1944):
Strigătul,
litografie, 1895

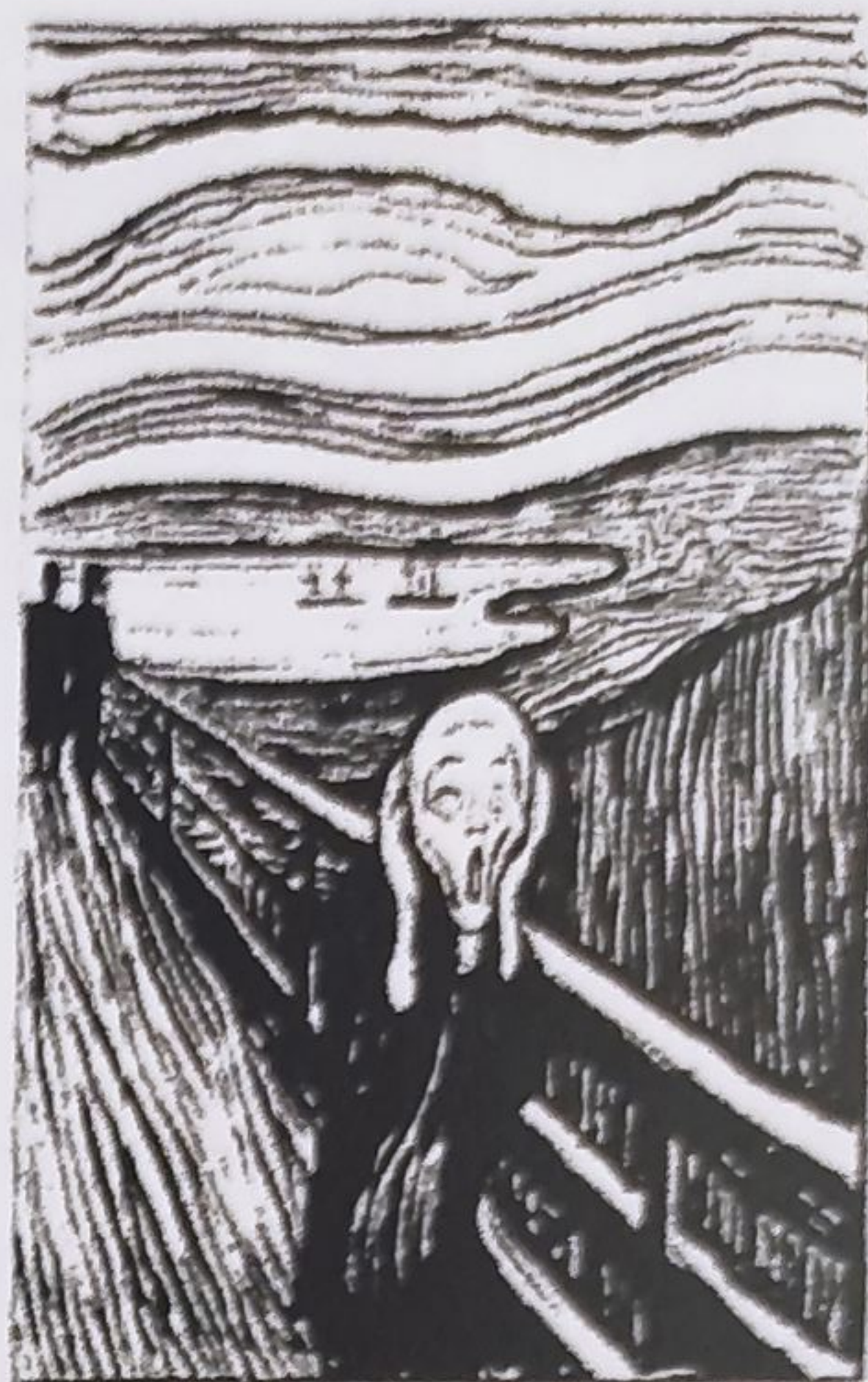


Fig. 60
Natură statică
realizată prin
modulație volumetrică



Fig.61

Linia succesiv armonică perspectivală

Fig.62



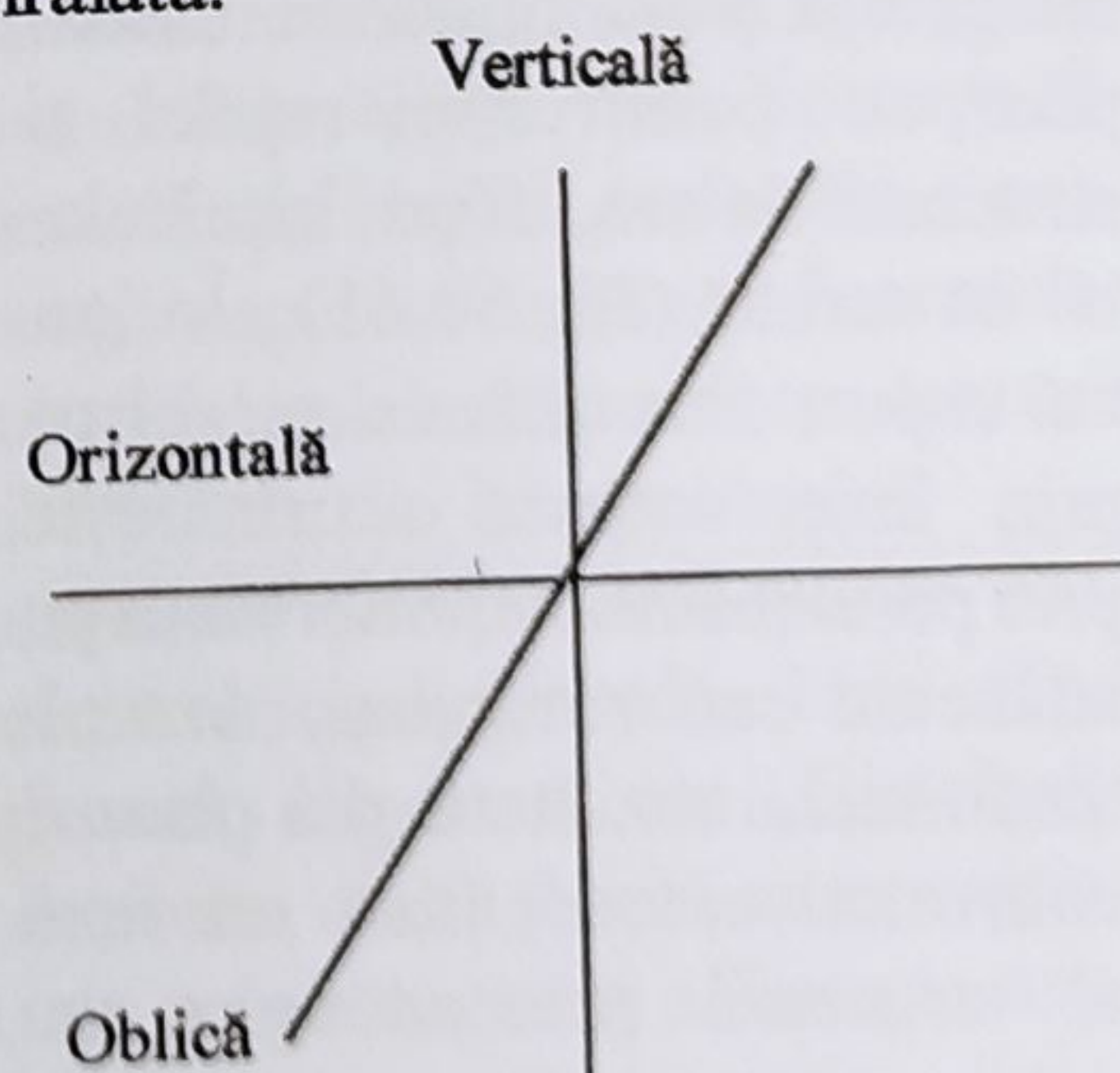
Linia plastică poartă prin modulație valențe de interpretare, dispersând forma, ori concentrând-o până la analiza realistă clasicizantă. Poate urmări rotunjimea sau adâncimea formei, unghiularitatea, concavitatea, convexitatea etc., modulația ei putând avea o tentă proprie, specifică în sine doar ca prezență, ori un sens, atunci când urmărește o idee.

CAPITOLUL 3

LINIA CONSTRUCTIVĂ

Succedând noțiunile anterioare privitoare la plasticitatea liniară și de ritm premergător formei constructive, conchidem relația deja observată, subliniind schematic linia ca duct: continuu, uniformă, întreruptă, ascendentă și descendentă. Linia ca sens se dezvoltă: dreaptă, orizontală, paralelă, verticală, oblică, curbă (ondulată), radială, unghiulară, concavă, convexă și spiralată.

Fig.63



De asemenea linia poate avea un

rol: de sine stătător sau nu și să aibă un caracter bine definit.

Linia în funcție de direcție este: convergentă, divergentă și întretăiată. În funcție de manieră este: picturală, cu valori de îngroșări diferite neîntrerupte și decorativă de aceeași grosime (Fig.64,65), ca efect este: ușoară, grea, subțire, groasă, modulată, nemodulată, vibrată prin hașurare, prin valorație (Fig.62,65). Ca mărime, linia este lungă, scurtă, rară, deasă, ca la distanță: aglomerată și accentuată; ca exprimare poate sugera: mișcarea, energia, spațialitatea, dispozițiile de: calm, liniște, măreție, nervozitate. Linia poate să conducă spre, de la, să lege, să separe, să conchidă. Revenind la ritmul liniei, poate sugera și fiind în în același timp: activă, pasivă, repetitivă, alternativă, simetrică, și asimetrică.



Fig.64

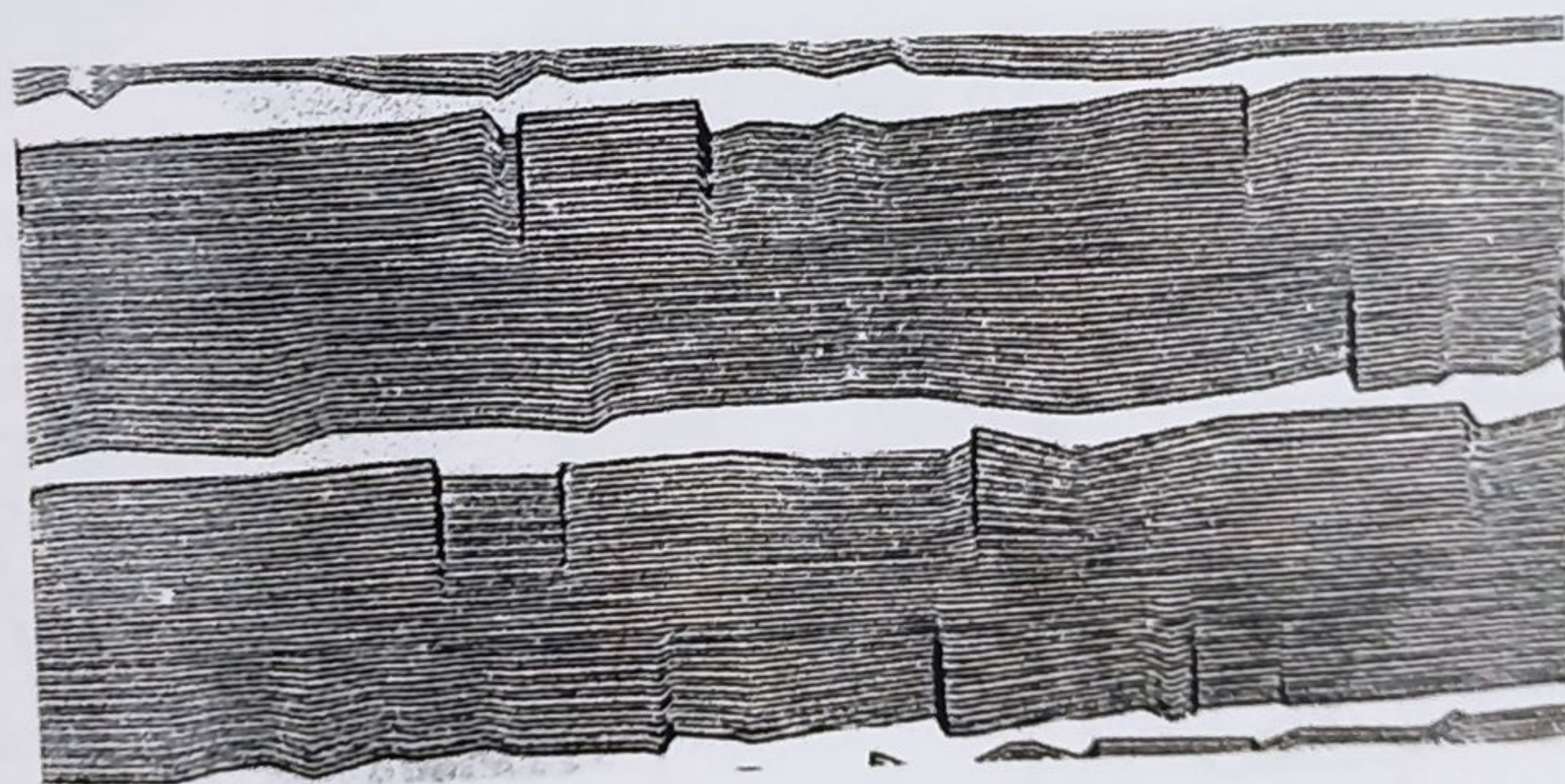


Fig.65

În sfârșit, linia mai poate fi redată tehnic în grafit, tuș, culoare și ori ce fel de pigment posibil, acest lucru dând naștere gamei și multitudinii de valori de interpretare, a măestriei și posibilității rezolvării unei facturi artistice.

Însumând noțiunile expuse, putem concepe linia constructivă simplă, ca un procedeu plastic și, în același timp, schematic, pornind orice explicație inițială de la înțelegerea sistemului axial central. Indiferent de poziția foii de hârtie (Fig.66), avem axa centrală verticală care împarte suprafața de lucru în două părți egale, atât în stânga, cât și în dreapta, apoi axa centrală orizontală care împarte zona de sus și de jos în două suprafețe egale.

Axa centrală	orizontală

Fig.66
Dimensiunea foii de hârtie

Axa centrală	verticală

Fig.67
Dimensiunea foii de hârtie

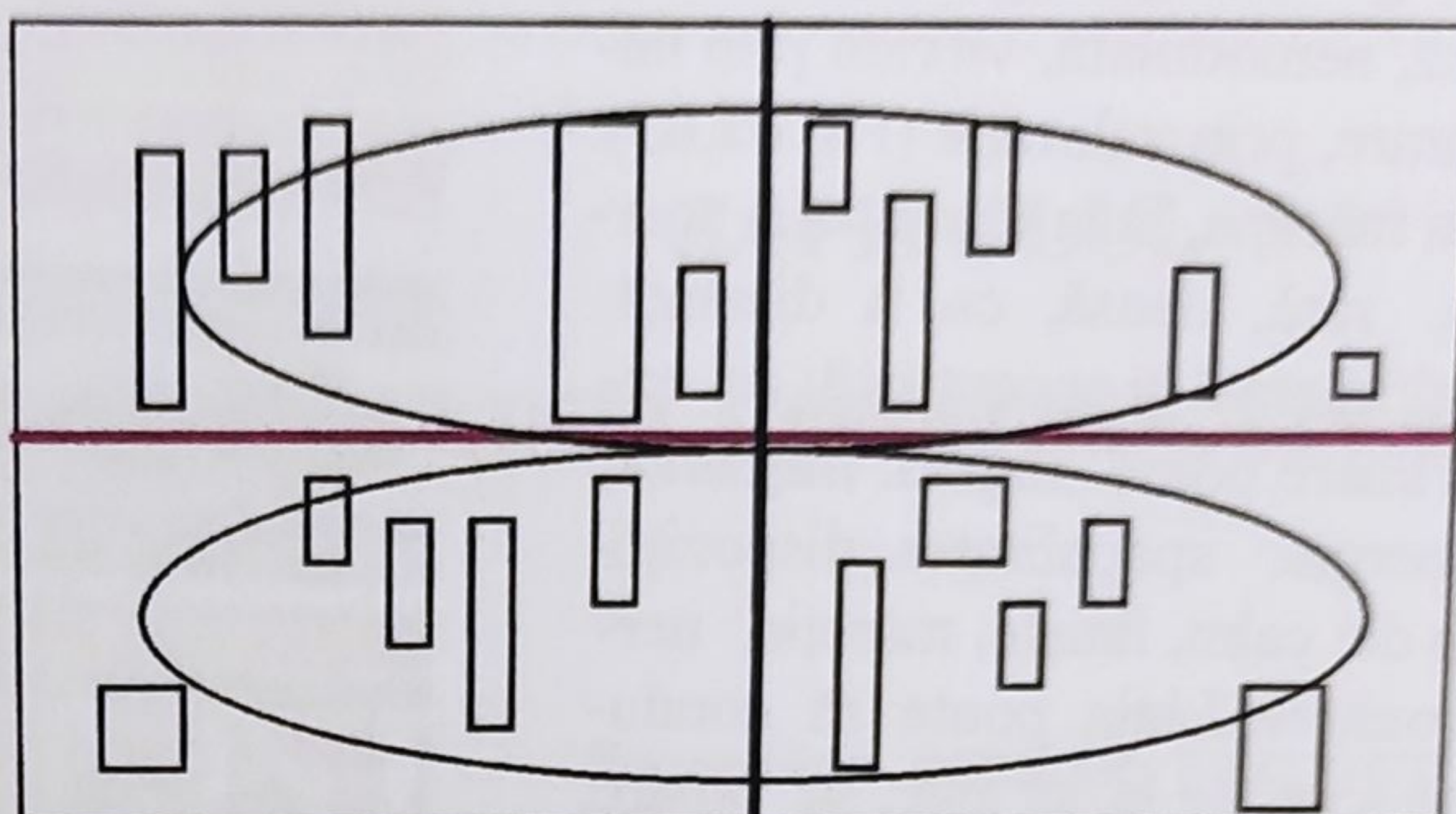


Fig.68 Echilibrul compozițional dat de axele centrale

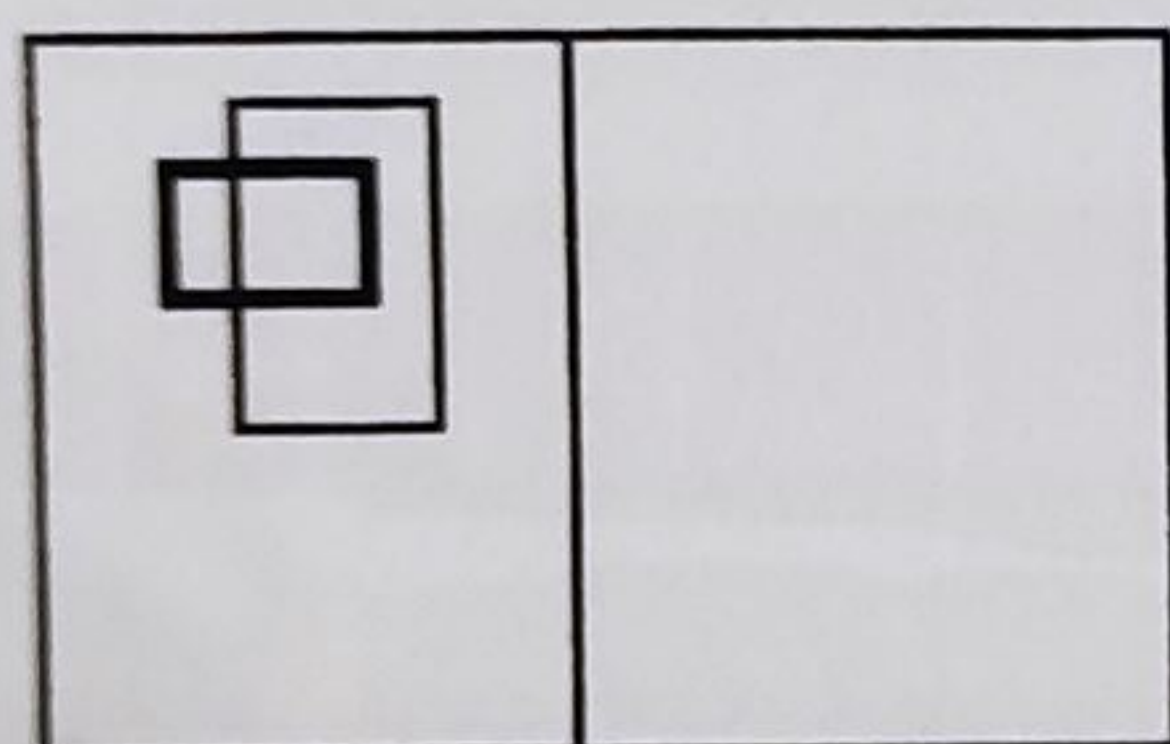


Fig.69 Dezechilibrul pe stânga

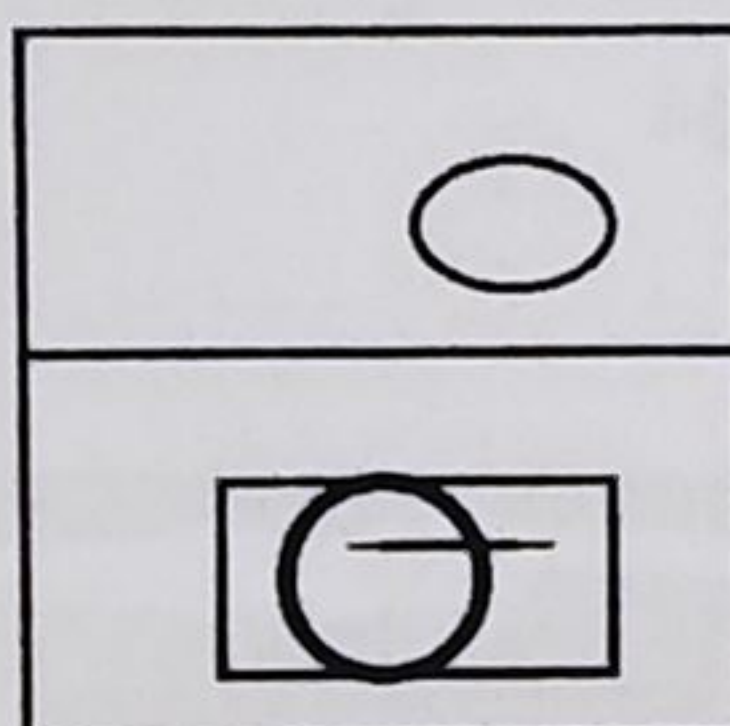


Fig.70 Greutatea repartizată jos

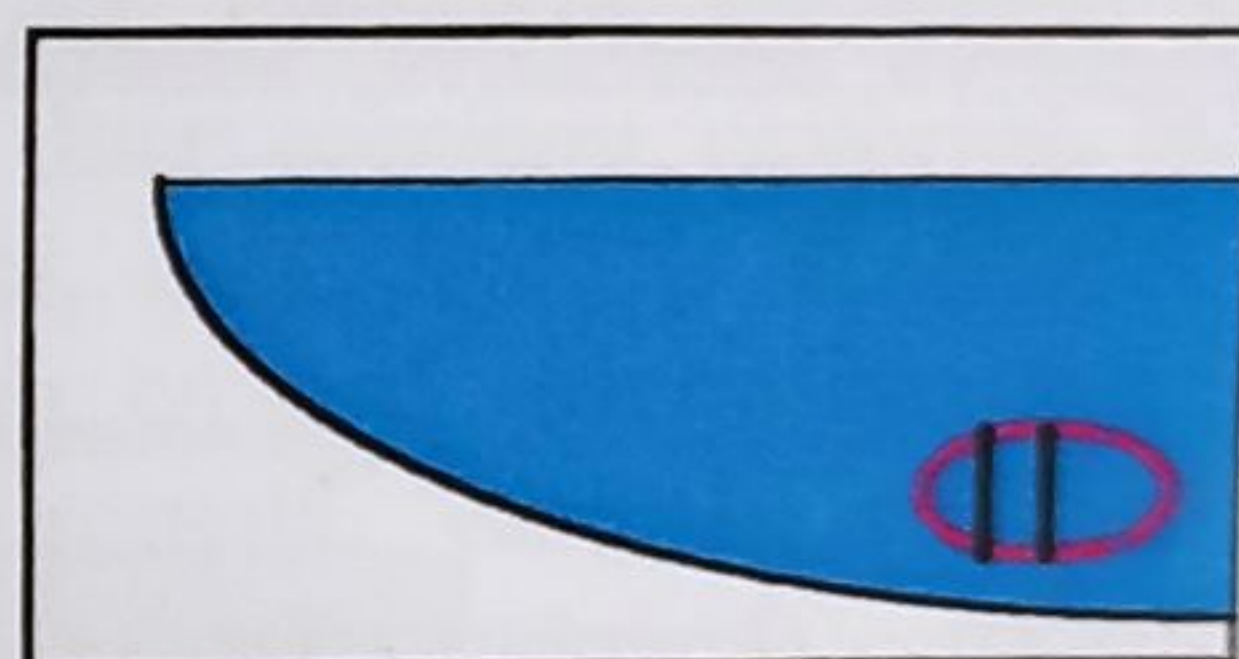


Fig.71 Repartizarea greutății pe diagonală (dezechilibru)

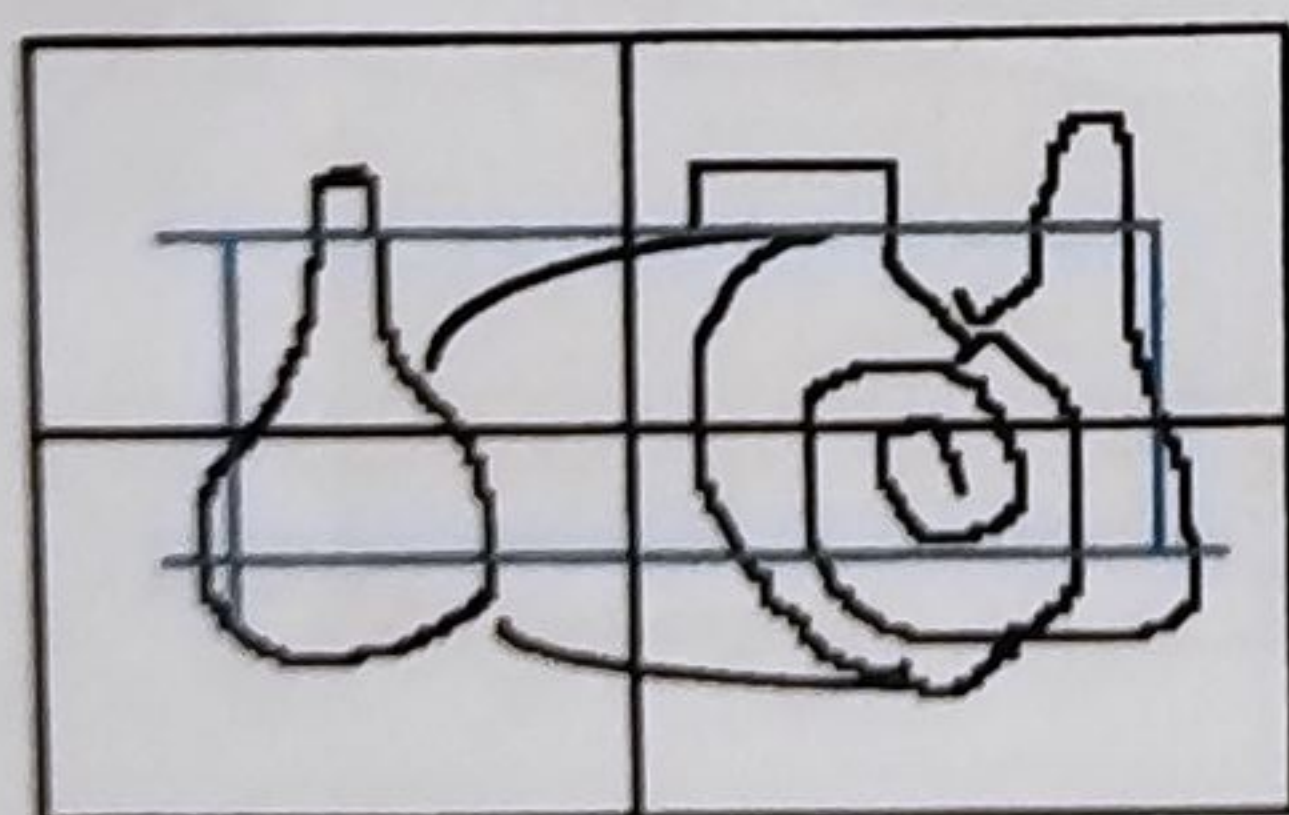


Fig.72 Echilibrul obiectelor în funcție de axele centrale

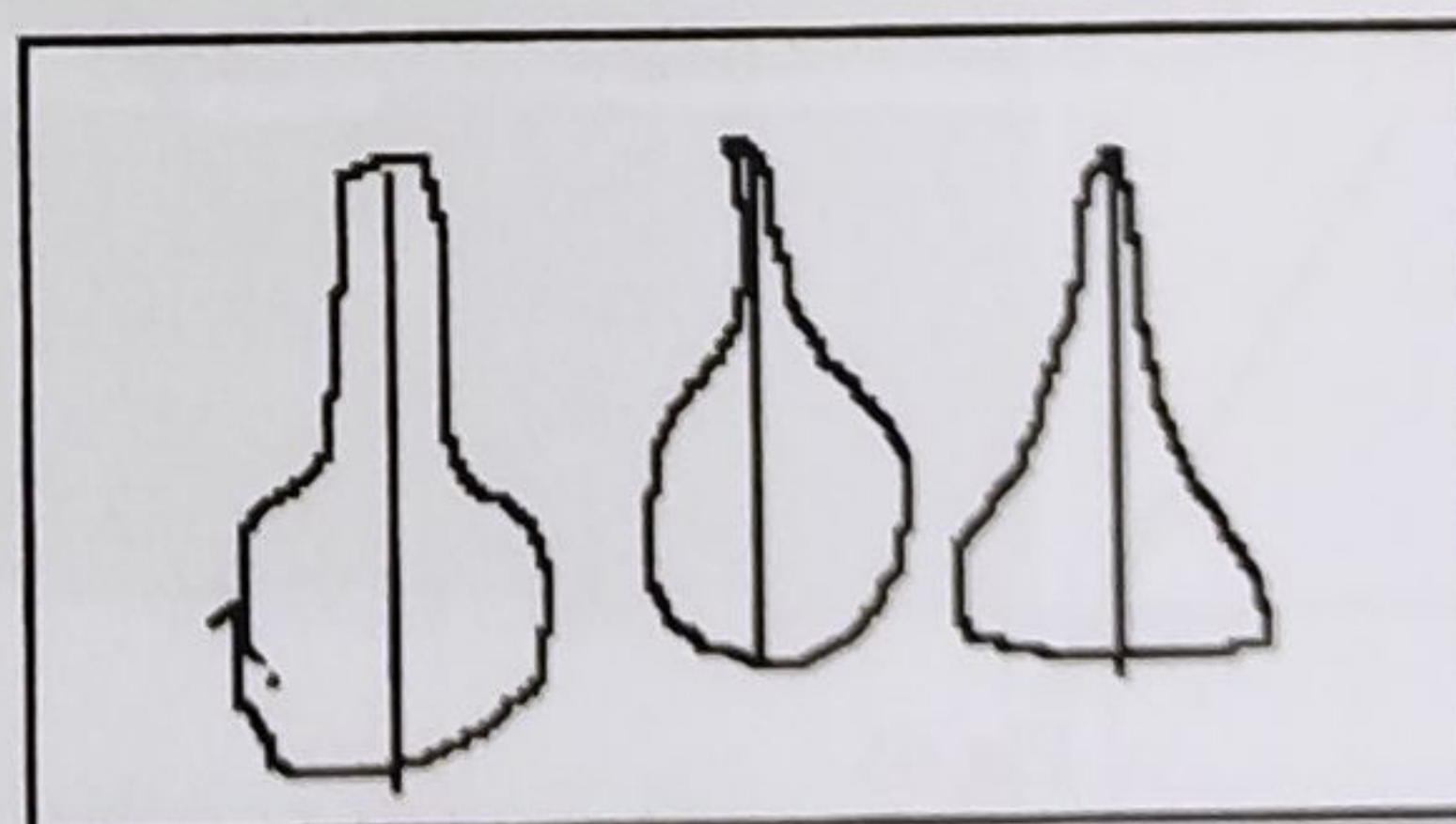


Fig.73 Axele centrale verticale ale obiectelor

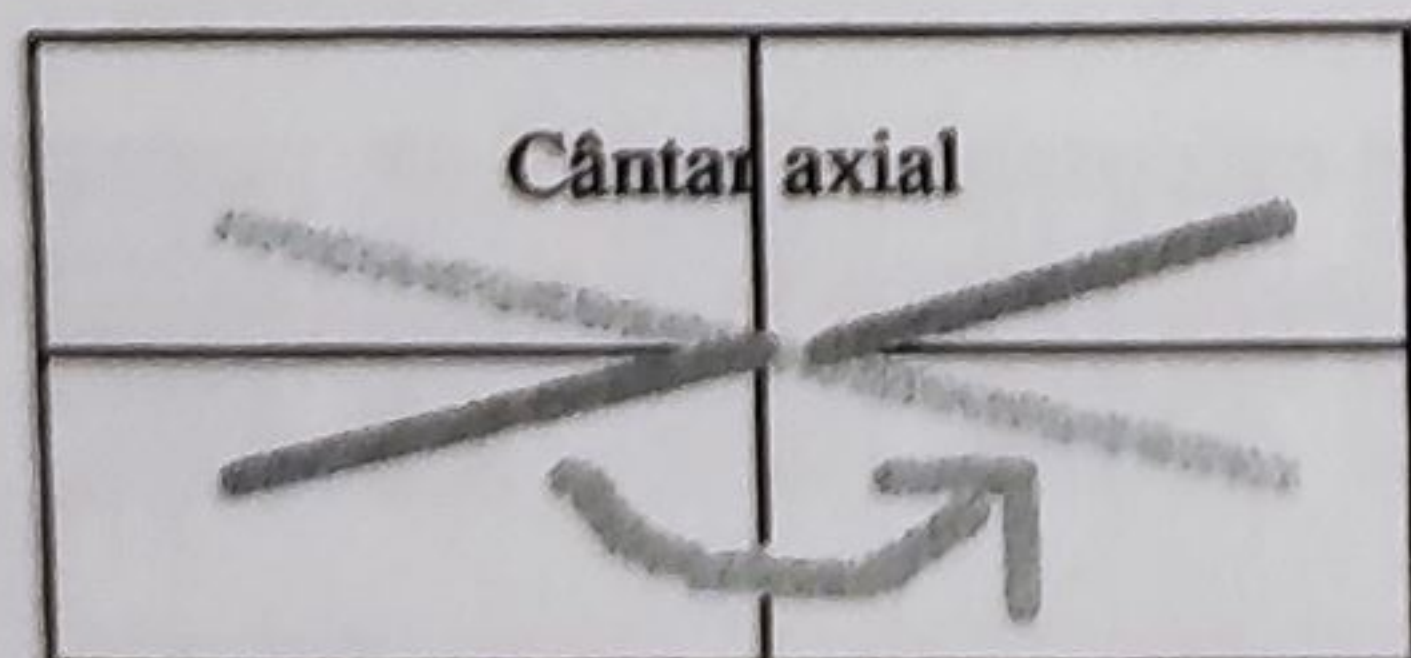
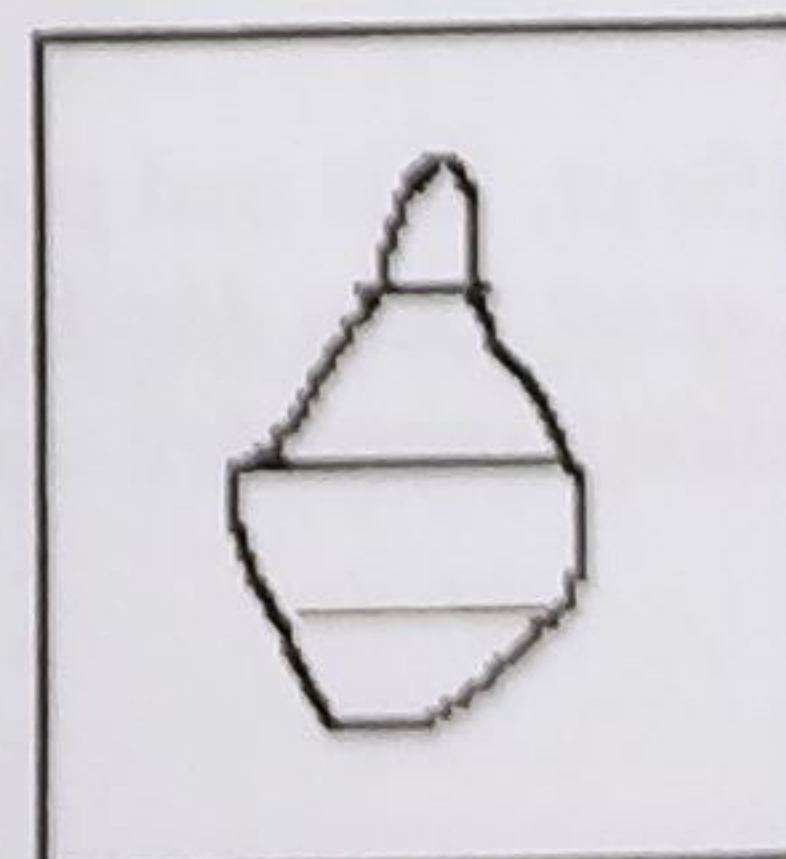


Fig.74
Axele orizontale ale
forme



În funcție de aceste secțiuni compoziționale liniare, construcțiile vor avea o greutate direct proporțională cu aglomerarea și dozarea lor (Fig.68-72). Axele centrale vor fi structurate în interiorul obiectelor de studiu, având rolul de a marca înălțimile, lățimile, proporțiile și distanțele dintre acestea. De asemenea, ne putem alege unități de măsură, pentru a compara obiectele mici, în funcție de cele mai voluminoase, măsurându-le și raportându-le, unele în funcție de celelalte. „Axele centrale” susțin întreaga structură a „axelor secundare”, care ajută esențial la raportarea deschiderilor și a închiderilor, a grosimilor, amplitudinilor, îngustimilor, obiectelor, a perspectivei, a apropierii și distanței (Fig.76), conturul ca perimetru va rezulta astfel simplu și de la sine. Forma de care ne vom ocupa din acest moment mai profund, va acoperi prin hașură, deci prin valorație întregul sistem axial. În demersul studiului ne vom propune și „axe virtuale”, cum ar fi poziționarea obiectelor într-o structură dreptunghiulară (Fig.72), dar care poate fi adaptată la orice formă geometrică plană sau spațială, exemplele fiind multiple în acest sens. Axele secundare pot fi drepte sau circulare, mergând pe forma obiectelor, descriindu-i volumul, în același timp. Acestea, la rândul lor, ierarhizându-se complex, pot dezvolta planuri de construcție (Fig.77,78) și astfel putem sesiza, cum prin așezarea lor, nu mai putem comunica numai despre linia

Fig.75

Natură statică realizată în tehnica valorației

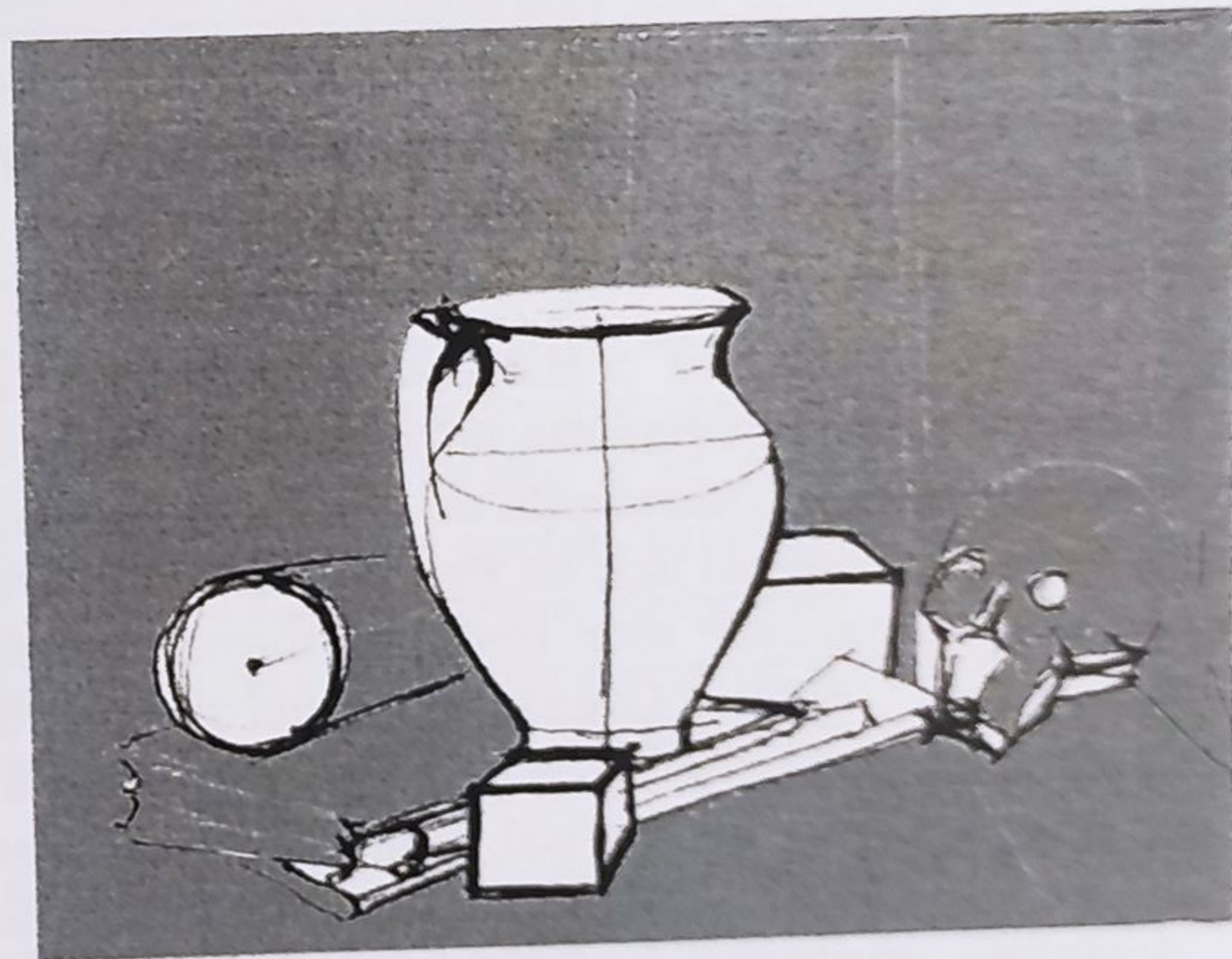
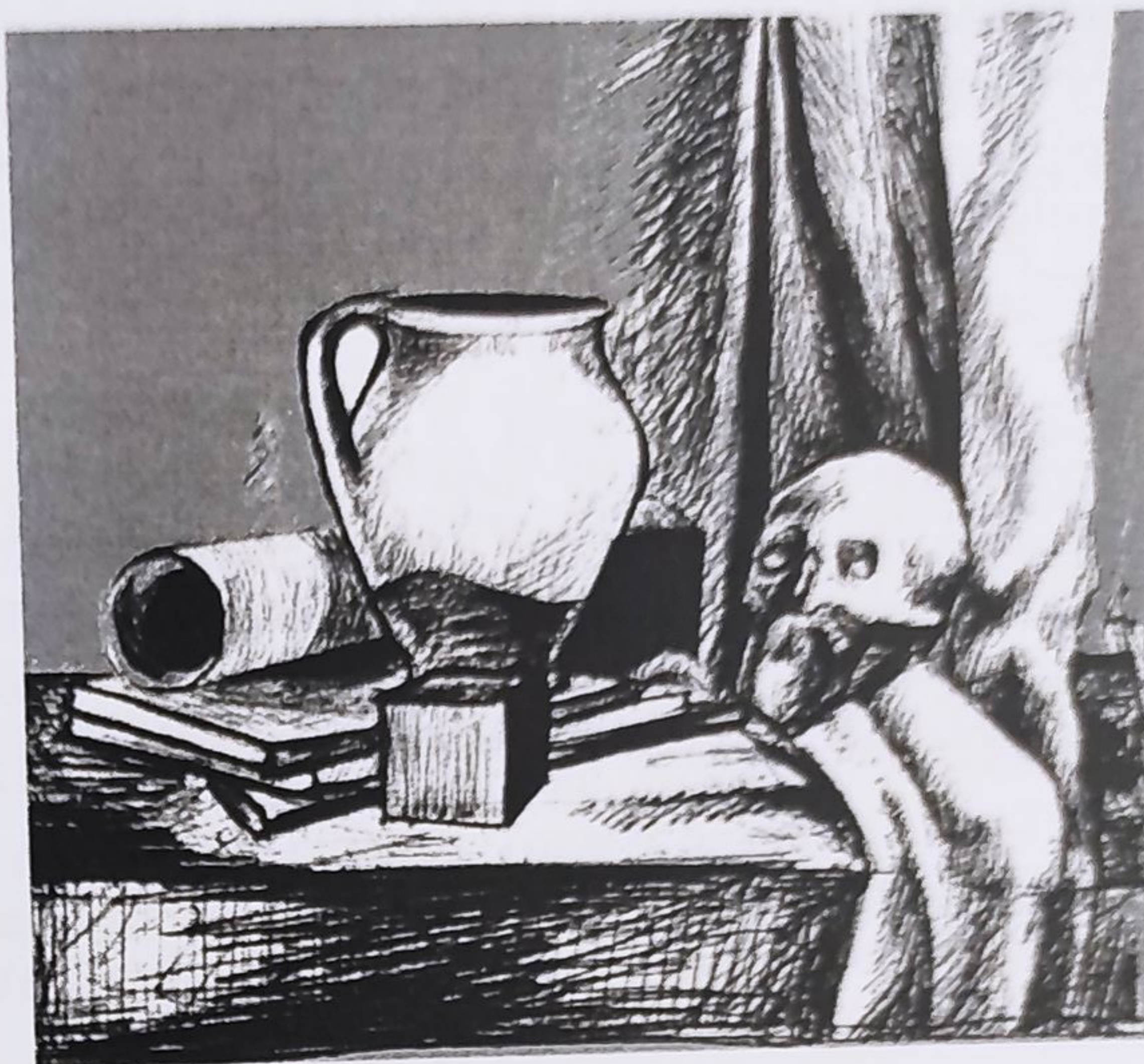


Fig.76

Sistemul axial de construcție pentru o natură statică

evolutivă, ci despre construcția formei în spațiu. „Axele sunt o abstracțiune”, remarca Henry Focillon,...atunci când analizăm „o armătură”, o schiță, ...,dotată cu intensitatea fizionomică a tuturor abrevierilor, sau semnele golite de imagini, alfabetul, ornamentul pur, privirea noastră le redă, instinctiv, substanța respectivă și se bucură îndoit de goliciunea lor categorică și teribilă de la haloul confuz, dar real, al volumelor cu care inevitabil le îmbrăcăm”. Distingem astfel plinul de gol, formându-se planul bidimensional, apoi tridimensional,...,dacă admitem proporțiile ce se stabilesc între părțile unui corp, implică volumul relativ, este evident că se pot aprecia drepte, unghiuri, curbe, fără să fie creat neapărat un spațiu complet, iar investigațiile fiind proporțiile care se aplică tot atât de bine figurilor plate, cât și în relief”, ca o întâlnire dintre „masa internă și spațiu”. Recunoaștem „spațiul limită” a corpurilor și „spațiul mediu”, fondul, forma obiectelor intrând într-un raport de forțe de echilibru și tensiuni (Fig.68,72). „Axele ne indică mișcările; mai mult sau mai puțin numeroase, mai mult sau mai puțin deviate față de verticală, ele pot fi interpretate, în raport cu figurile, așa cum planurile arhitecților sunt interpretate în raport cu monumentele, sub rezerva că ele ocupă deja un spațiu tridimensional... Proporțiile definesc cantitativ raportul dintre părți”.

CAPITOLUL 4

FORMA

Forma reprezintă o succesiune spațială de linii (puncte, planuri etc.) paralele sau intersectate (pe rotunjimi sau unghiularități), care, dispuse într-o ordine plastică, dezvoltă valoarea, hașura, concretizată de tehnică și factură, poate dezvolta o idee plastică. Deci, forma are un conținut fizic cu legi de construcție și un însemn al frumosului, cu un conținut spiritual. „Frumosul este tipul de formă complexă, armonioasă, echilibrată, vizând perfecțiunea”, definea Gheorghe Achiței în lucrarea *Frumosul dincolo de artă*. Relația dintre forma contemplată și cel care o contemplă se află în armonie sau dezacord cu receptarea privitorului sau mai complex, regăsirea ori negația sa, pot vibra în fața armoniei universale. Pitagora (580-500 î.Cr.) a dat creația formei frumosului cosmic, al unei lumi proiectate, guvernate fundamental de principiul ordinii și al armoniei, „acea muzică a sferelor”, în a cărei esență primordială exista „numărul”, generator de raporturi matematice armonice.

Revenind de astă dată prin formă la noțiunea de armonie, subliniem că aceasta reprezintă raportul părților care se completează și se susțin reciproc, unele în funcție de altele, raportul între întreg și parte, care, ca descoperire a pitagoreicilor, presocraticilor, însemna proporția de aur, proporția în esență, ritmul, simetria, asimetria compozițională echilibrată, pe care lumea perceptivă o decantează prin ordine, ca „esență” și „idee”, prin încântare și revelație, celui care le percepe înțelesurile.

Forma este ansamblul de elemente capabile de a delimita vizual orice prezență a unui aspect exterior: conturul, profilul, figura [morphe (grec.) însemnând înveliș] și o prezență spirituală [eidos (grec.) însemnând idee], care se desfășoară în spațiu. Prezența fizică se delimitează printr-un conținut spațial perceput vizual, iar esența spirituală fiind înțeleasă datorită algoritmilor cunoscuți pentru a fi percepuți sau pur și simplu trăiți instinctiv. Formele sunt diverse: vii, artificiale, statice sau dinamice, tridimensionale, bidimensionale și doar rareori unidimensionale, în reprezentarea unor artiști moderni, acestea ducând la forma figurativă și abstractă. Platon (427-347 î.Cr.) definea forma din perspectiva lumii ca aparență, dincolo de ea existând lumea imperceptibilă a ideilor, esențelor, tiparelor ideale, frumosul ideal nefiind atins deplin, dar către care tindem.

Anticii filosofi greci, care au dezvoltat primele praguri de inițiere în domeniul științei formelor frumosului, au stabilit ordinea, simetria, imitarea (mimesis), restructurarea, poezia formelor, interpretarea, frumosul spiritual (Aristotel, 383-222 î.Cr.), apoi frumosul confundat cu binele, frumusețea nevăzută, superioară, divină (Plotin, 205-270 î.Cr.).

În contrast brutal cu filosofia orientală sincretică, prin care frumosul purta simboluri fundamentale conținute ca semne expresive ale vieții și universului, învățăminte simbolizate fie prin personaje ancestrale, fie chiar și prin forme cosmice, Toma d'Aquino (1230-1274), gânditor și teoretician catolic, aprofunda forma estetică izvorâtă dintr-un act de știință, care coincide cu binele, producând plăcerea cunoașterii, aceasta desfășurându-se rațional și contemplând dezinteresat obiectul.

Renașterea a adus semnificația înțelesului său, adevăratul sens dat de greci și apoi mult poetizat, prin echilibrul formei, care se naște din natură, aceasta fiind realizată cât mai expresiv. Sinteza între exterior și interior, între materialul spiritualizat, personajul social și cadrul estetic, coexistă ca o revelație dincolo de timp, dincolo de esențele pământene și totuși, în splendoarea frumuseții naturii în sine și a celei umane. Măreția spațială devine o hiperbolă filosofică a perspectivei și a adevărului obiectiv, iar frumusețea corpului omenesc elogiata devine un moment central spre care se îndreaptă toate energiile simțirii și a trăirii spirituale. Desenul formelor devine o valoare în sine și nu numai suportul unor proiecte picturale, arhitecturale și sculpturale, ci prinde contur, expresivitate, grandoare, picturalitate, monumentalism sau grafism. Forma corpurilor, draperiilor, își desfășoară prezența în tematica aleasă, într-un cadru minuțios gândit, cu efecte perspective și chiar sinestezice, de adâncime, transparență, fluid, spațialitate diafană, celestă ori diluvii texturale.

Gottfried Wilhelm Leibnitz (1646-1716) descoperă, după volumetriile turbulente baroce ale formei, o filosofie a percepțiilor „obscure și clare”, din acest moment istoric dezvoltându-se forța de interpretare meandrică și curajul problematizării.

Chiar dacă revenirea la „ordine” este un subiect perpetuu în filosofia formei, Immanuel Kant (1724-1804) remarcă în estetica formei frumosului: „frumusețea de sine stătătoare”, fără obiect și „frumusețea liberă” cu obiect, aservită omului, formele obiectuale fiind raportate la cerințele scopului și conceptului propus. „Frumosul liber” (Johan Friedrich Herbart, 1776-1841) va pune bazele școlii formaliste, a experienței „forme ca artă pentru artă”, iar „forma aderentă cu obiectul” fiind preluată de idealisti, pornind de la „ideea absolută” (Georg Wilhelm Friedrich Hegel, 1770-1831), având o existență pură, conceptuală și logică. Atunci când ideea înstrăinată devine realitate

materială și ideea absolută înstrăinată devine conștientă prin ființa umană, „absolutul” se oglindește în artă, religie, filosofie, frumosul forme ideale devenind proiecția sufletului. Artă tinde, astfel, spre spiritul absolut, idealul echivalează cu adevărul, prin aceasta devenind liber în cugetare (așa cum afirma Tudor Vianu, 1897-1964, la capitolul despre formalism și idealism).

„Plăcerea estetică” a progresat spre forma „iluziei”, având capacitatea de a crea fantasmă (Konrad Lange, 1855-1921).

„Frumosul neokantian” aducea forma la „valoare”, la acea „filosofia valorilor”, care pornește de la ideea că în cadrul existenței sale, paralel cu valorile materiale, „societatea produce anumite valori spirituale, prin care oamenii își exprimă atitudinea unii față de alții...și față de civilizație”. Valorile obiective au o „exigență a conștiinței culturale”, care devine o valoare de „grup”, deci, frumosul, binele, adevărul, libertatea, reprezintă valori raportate la dorințele individuale într-o relație contextuală. Această orientare „vitalistă” va reface legătura dintre idealism și formalism. Arthur Schopenhauer (1788-1860) va concretiza forma romantică a ideii preluate chiar și de poeți (M. Eminescu); ca de altfel și Friedrich Nietzsche (1844-1900) privea forma filosofică primind „operații de purificare”, impregnându-se „voința de putere” prin lupta individului pentru viață, vizualul în acea perioadă având un pregnant caracter organic.

După Charles Darwin (1809-1889), care a revoluționat întreaga gândire științifică despre ființele naturii și, implicit, reflectarea lor în formele filosofice, „frumosul ajungând la perfecțiunea biologică prin selecția naturală”, acea carnație rubensiană sănătoasă, descoperită încă din 1577 și genetica indivizilor dezvoltați, gânditorii în decursul timpului s-au ramificat, prin aderența la diverse concepte, devenind independenți.

Forma, frumosul și analiza judecății estetice, văzute de George Santayana (1863-1952), concepe adevărul ca element obiectiv perceptibil, judecățile „de fapt” raportându-se la știința construcției și emoția recepției.

Exemplele sunt nenumărate în acest sens, secolul XX a ridicat arta și puterea de expresie a forme la nivelele noului figurativism sau a trecut-o prin filtrul unei puternice „crize”, cu un nou mod de abordare a frumosului dus până la grotesc. Separarea esteticii, ca știință a frumosului, de știința generală a artei, s-a petrecut încă de la Max Dessoir (1867-1947), aceasta fiind o problemă filosofică în comparație cu realitatea concretă. Forma frumoasă nu mai poartă corespondentul ideii, nici model, ci „calitatea prezentă în anumite obiecte”(după Mikel Dufrene). Herbert Read declanșa cu mult curaj separarea concepției plastice, pornind în creația artistului de la două drumuri cu sens opus: unul se declanșa de la forma fără idee, iar celălalt pornea direct de la idee, în spre final aceasta cuprinzând ca un rezultat al actului creator final o anumită formă. Astfel, despre formă s-au ocupat mai întâi oamenii de știință, apoi filosofi, esteticieni, dar întotdeauna a fost modalitatea de comunicare și meșteșug nobil, de meserie și măiestrie, trăire și filosofare autentică a celor care au fost vrednici de a se numi artiști. În decursul istoriei, forma în desen a fost ușoară, evazivă, stângace la începuturi, perioada feudală a găsit interpretarea ei pornind de la o structură simbolică. Renașterea, așa cum am enunțat în conceptele filosofice anterioare, a decantat splendoarea posibilă a echilibrului formelor, ce deveneau tot mai turbulente, asemeni evoluției societății și a vieții, epoca modernă cunoaște cea mai

variată claviatură de interpretare a jocului de forme, uneori dramatic incandescente, alteori ca joc de texturi și, nu în ultimul rând ca întregi conținuturi ale științei despre formă și idee.

CAPITOLUL 5

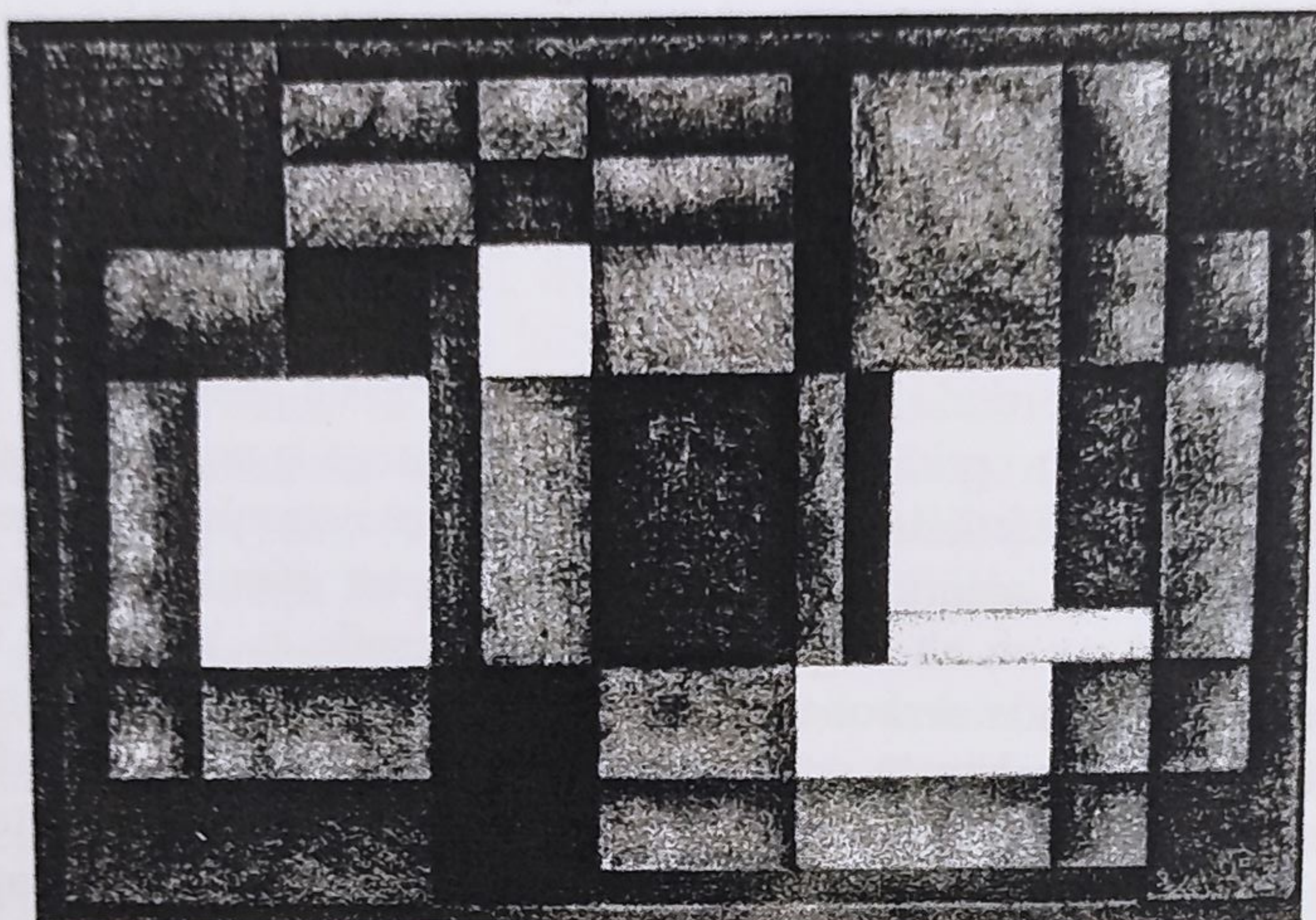
ABORDAREA FORMEI

Fiecare obiect ocupă o porțiune distinctă din spațiu. Această delimitare se face prin contur. Prin intermediul formelor, prin limbajul lor se poate ajunge la un sistem inductiv de comunicare. Formele naturale diferă de creația și concepția desenatorului prin interpretare. Spre deosebire de forma din natură care poartă un caracter efemer, forma artistică dezvoltă un spațiu virtual, cu un alt timp, cu o anumită filosofie și, în același timp, un mister. Forma desenului cuprinde simbolic o materie, cu un efect produs de ustensila de lucru, care îmbină substanța spirituală artistică cu puterea de sugestie și sensibilitate a artistului, care structurează un crez, o concepție, o idee exprimată prin puncte, linii și valoare. Modalitatea de receptare a formei se realizează specific, în funcție de capacitatea de exprimare și recepție a privitorului, intrând să definească și să înțeleagă lumea concepută real sau imaginar, cu un adevăr creat și generat de gândirea artistului. Întotdeauna ceea ce realizează el cuprinde în mod tainic acel fior în care mâna sa circumscrie prin ductul liniei, fie ea marcată cu creionul, fie cu cărbunele sau cu penița, forma rezultând ca un gest viu, o stare de spirit emotiv, realitatea obiectului desenat diferind de cel real. Raportul dintre viața imaginară și cea reală, susținut de idee, poate decanta o întreagă fantezie în capacitatea de receptare complexă, impresionantă a privitorului, calitatea formei rezultând din capacitatea sa de a sensibiliza, de a comunica și de a purta un mesaj sensibil. Această tendință de receptare poate fi totală, amplificată sau parțială, depinzând de gradul intuiției și educației.

Forma poate rezulta din realitatea interioară, aceasta pornind a fi construită după sentimentul propriu al creatorului, după canoanele învățate sau după o structură academică a concepției plastice de care ne vom ocupa la un viitor capitol. Deci, cu alte, cuvinte artistul dă expresie și valoare formei. „Un desen perfect este acela în care nimic nu poate fi schimbat fără a distruge viața lăuntrică esențială, indiferent dacă acest desen contrazice concepția noastră despre anatomie, botanică sau alte științe”, afirma Wassily Kandinsky, iar despre forma voluntară, remarcă Andre' Gide, ca fiind „în afara spațiului și timpului, într-o satisfăcută și satisfăcătoare armonie”

Linia este cea care închide și deschide interiorul formei, o definește, construiește relevându-i spațiul, dezvoltând conținutul, ritmul, expresia și armonia. Forma se „modulează”, devenind închisă, plană și deschisă, rarefiată, concentrată, difuză, transparentă, texturată, opacă etc.

Modularea formei se poate metamorfoza prin mărire și micșorare, prin grupaje de module, prin decupare (hârtie, carton, plastic), cașerare (modelare în relief sau cu suprafața plată), dar cea mai importantă fiind prin factura de hașură ca pronunțată ori abia desenată. Toate problemele ivite la capitolul despre punct și linie sunt aplicabile formei prin analogie, dar cu mult mai complex.



Roger-Francois Thepot: *Desen pe o rămășiță de hârtie*, 1961

Forma suprafețelor simple, hașurate, echilibrate armonice prin efecte de închis și deschis

CAPITOLUL 6

ABORDAREA SPAȚIULUI

Atunci când receptăm dimensiunea unui tablou nu ne interesează dimensiunea sau limita în care se integrează subiectul, ci mai degrabă suntem tentați a reține în ce măsură obiectele, figurile umane, spre exemplu, sunt circumscrise într-un spațiu bine delimitat.

Primul spațiu real cu care se întâlnește artistul este suportul, foaia de hârtie, fundalul unde se va desfășura actul creator al desenului. Spațiul se definește prin dimensiunea geometrică și prin natura sa materială, motivată în mod cert sau imaginar între anumite limite.

Fig.76.A Exerciții cu forme omogene

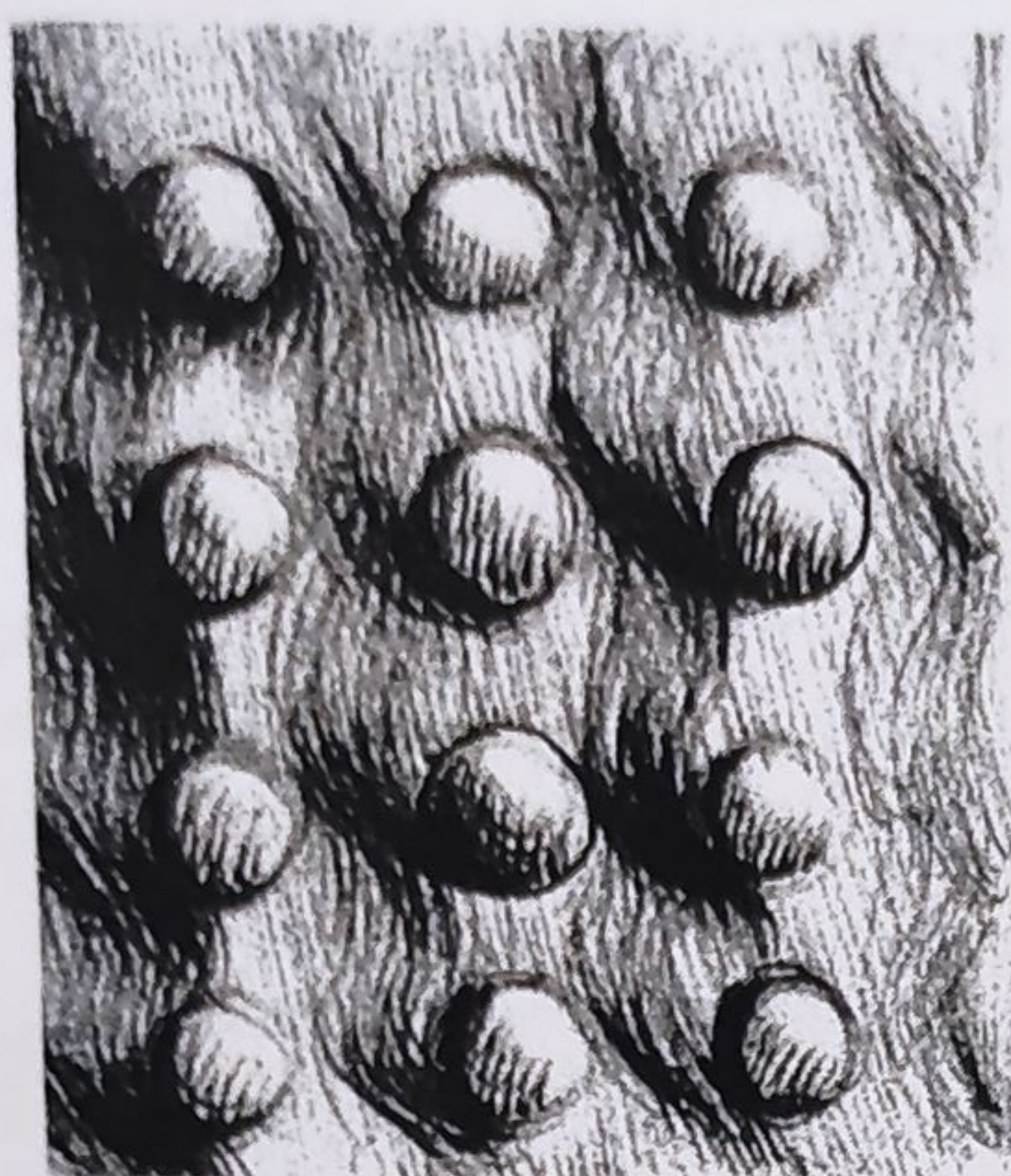


Fig.76.B Ritm omogen

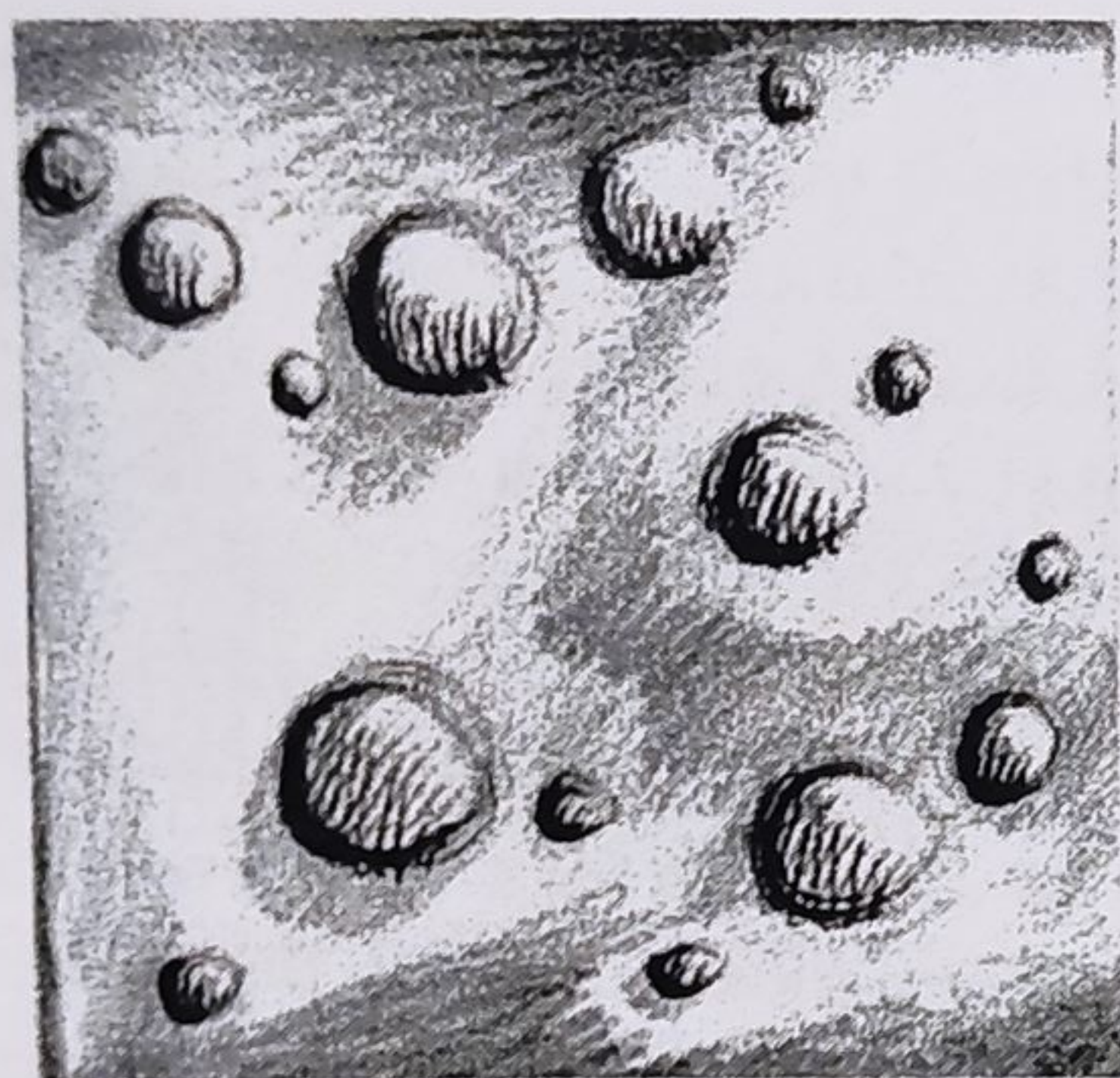


Fig.76.C Exerciții cu forme armonice simple



Fig.76.D Ritm armonnic



Fig.76.E Hașura grafică paralelă

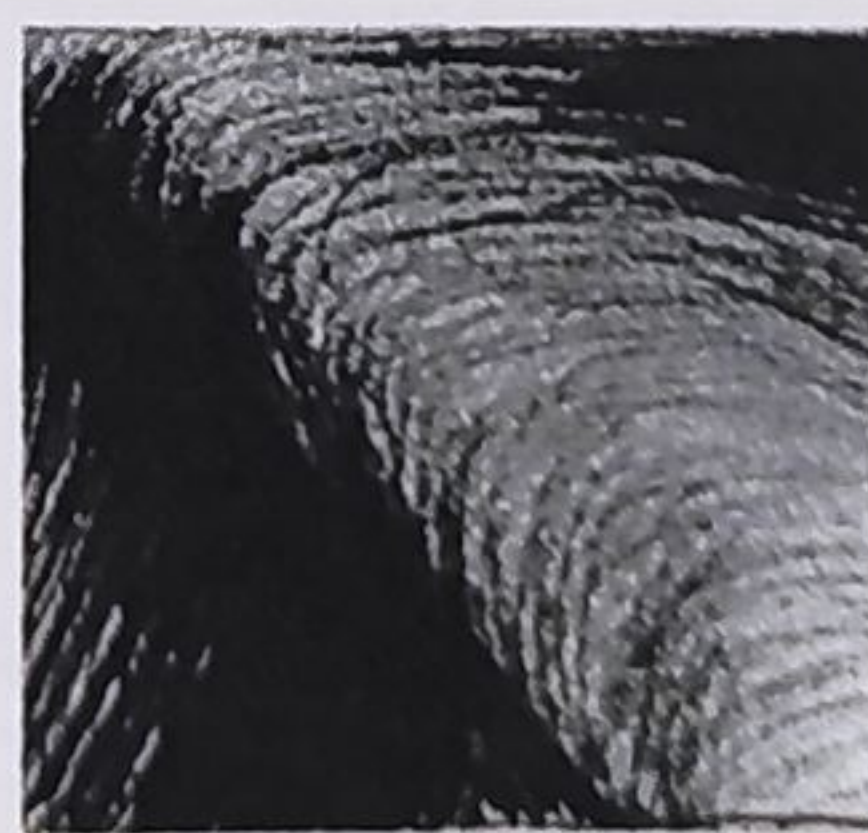


Fig.76.F Hașura picturală difuză



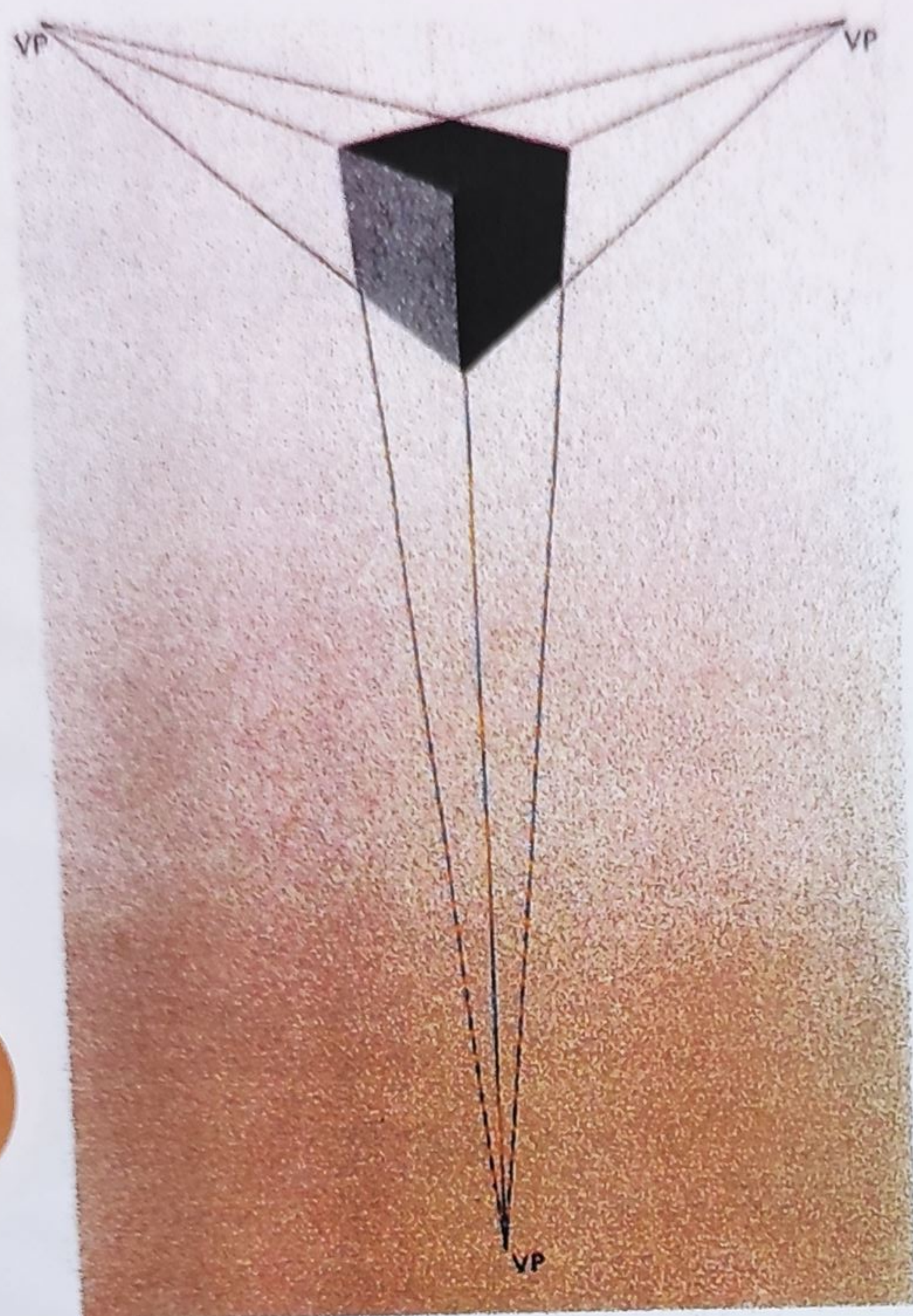
Morgan Russel: *Schiță pentru blocnotes*, 1912.

Marginea blocului de desen sau cea a suprafeței oricărui demers artistic, determină un câmp motivat, acesta fiind un spațiu preexistent. Imaginea marcată are un caracter definit, având limita strictă motivată distinct pe spațiul dat.

Spațiul marcat pe suprafața hârtiei poate conține o perspectivă sau se poate constitui printr-o desfășurare decorativă, acesta primând sau fiind cu totul nesemnificativ, în funcție de caracterul documentar ori de o viziune neutră, în care să se identifice mai mult sau mai puțin lumina și volumele ușoare sau robuste, dar cea mai complexă viziune spațială este perspectiva (Fig.76 G), marea cucerire a Renașterii inaugurată de Giotto în secolul al XIV-lea și ridicată la rangul de știință matematică de Brunelleschi, iar Alberti o codifică la necesitățile adecvate scopului artistic. În acest sens, atât în desen, cât și în pictură, apare ca o preocupare constantă de a reprezenta spațiul ca suprafață, în limite de adâncime, în care perspectiva adâncește sau scurtează

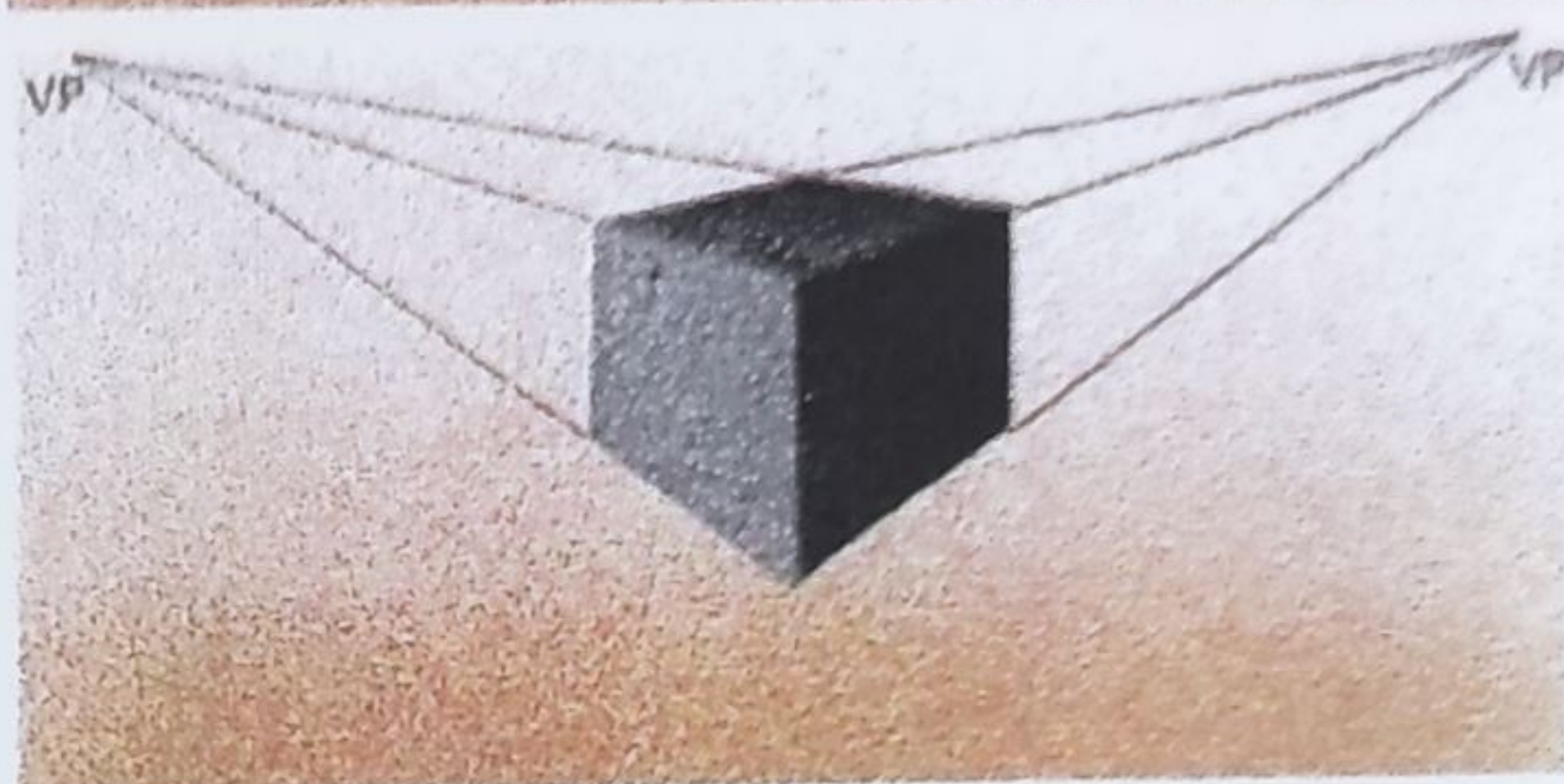
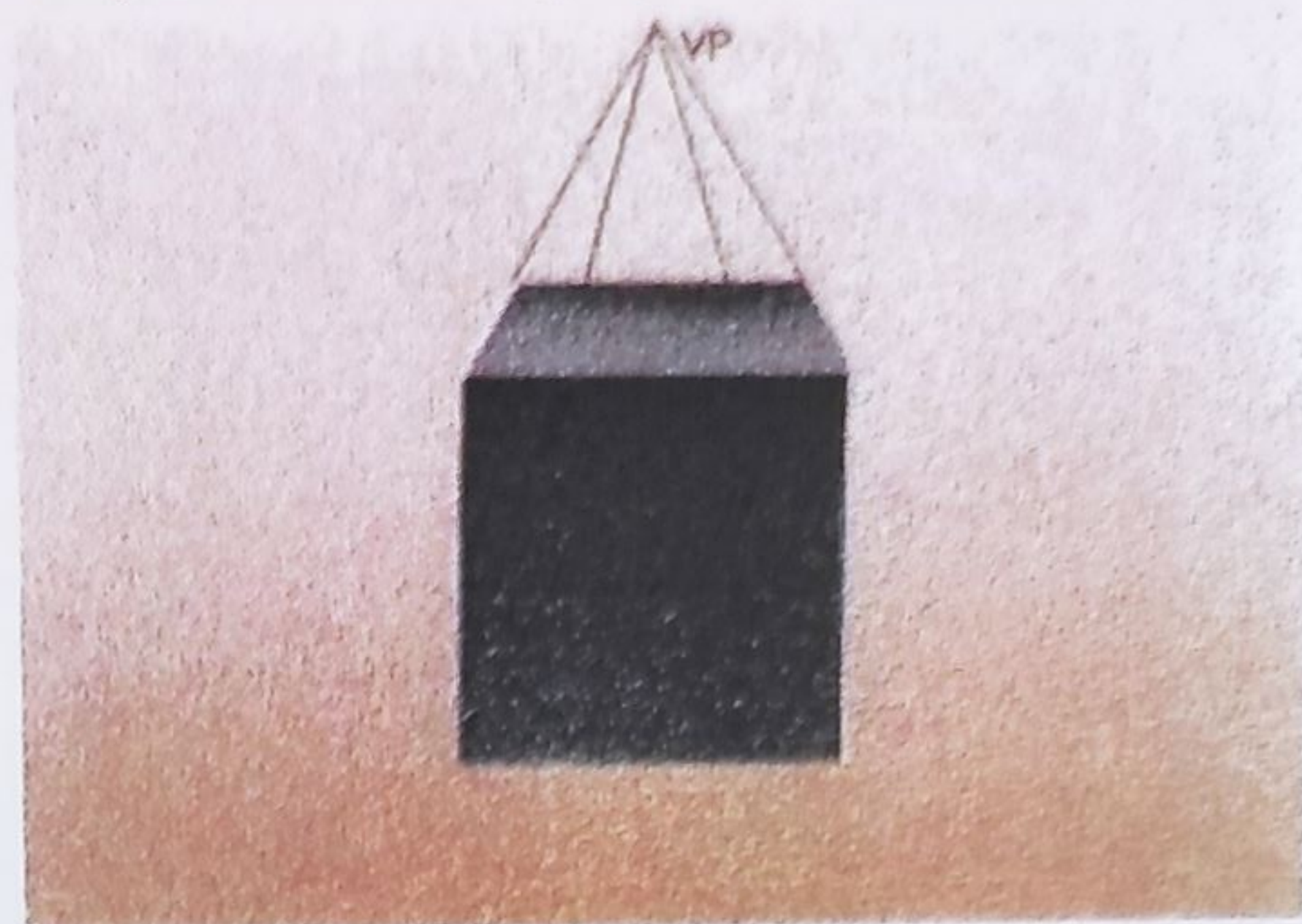
obiectele ce sunt plasate în cadrul suprafeței date. Astfel „punctul de orizont” va determina transformarea tuturor obiectelor în funcție de „liniile de fugă”, acele axe virtuale ajutoare pe care se înscriu toate elementele compoziționale, chiar și personajele, în funcție de apropiere sau depărtare. Anii care au urmat au amplificat ideea perspectivală spre noi modalități de abordare a formei spațiale, ideea liniară transformându-se prin valorație în atmosfere aeriene sau de profund contrast. Acest mod de tratare s-a extins timp de patru secole, începând din secolul al XV-lea, până în secolul al XIX-lea. Perspectiva recurge la convenții, deci pe baza aceleiași formule unice prestabilite se construiesc toate corpurile, determinând pe privitor să-și îndrepte privirea către un „punct fix” de reprezentare, reprezentare care este motivată prin punctul de fugă (acesta are mai multe accepțiuni: punct de orizont etc), punct care corespunde axei privirii și ceea ce este important, este faptul că „spațiul”, în care se definește contextul, se integrează într-un fel de cub sau de paralelipiped. Trebuie amintit că atunci când ne aflăm în fața unui peisaj, că linia din fundal, „linia de orizont” este definită prin silueta unor planuri diferite, cum ar fi, spre exemplu, dealurile sau coama munților, astfel construite din diferite eșantioane, care, în mod arbitrar, definesc spațiul tabloului. Perspectiva Renașterii, deși arbitrară prin așa numita „mașină de văzut” a lui Brunelleschi, acea perspectivă a slujit în mod fericit ca un Paolo Ucello, Piero della Francesca, Leonardo da Vinci și, nu în ultimul rând, Salvador Dali, au atins finețea reprezentării spațiale în opere bine gândite, cu o valoare artistică

nepieritoare. Perspectiva creează iluzia timpului, iar spațiul dinamizează imaginația.



Perspectiva cu trei puncte de fugă

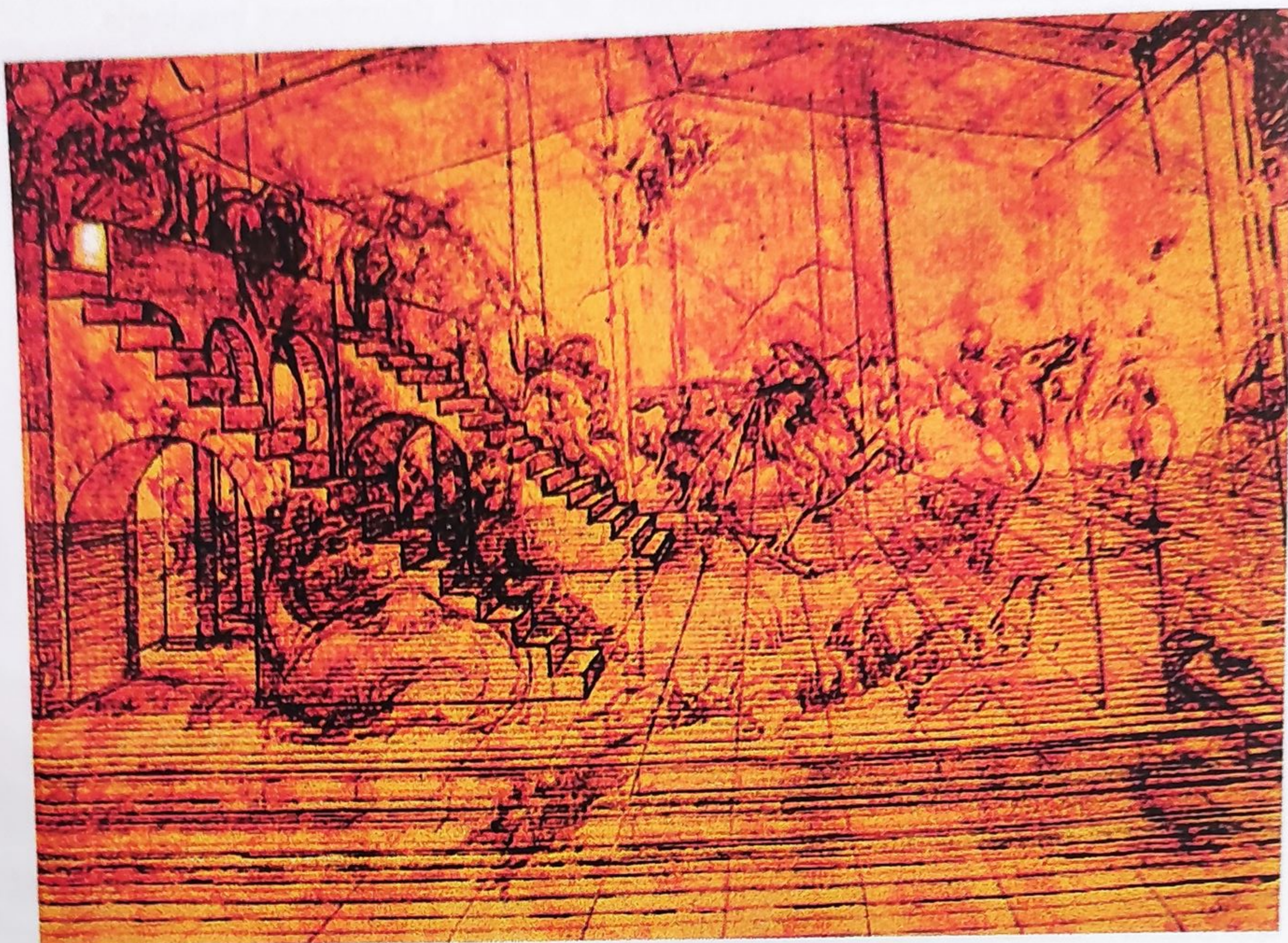
Perspectiva cu un singur punct de orizont



Perspectiva cu două puncte de fugă



Fig.76.G
Reproducere fotografică a
unui peisaj în perspectivă



Leonardo da Vinci: *Studiu perspectival*

Perspectiva simplă cu cele trei dimensiuni: lungime, lățime și adâncime.

Așa cum afirma Rene' Berger, fundamentul convențiilor estetice, adevărul și sensul lor trebuie deci căutate în conștiința omului. Formele pictate sau desenate acționează asupra privirii spectatorului într-un fel anume de a se mișca sau centra, în funcție de un ax compozițional, lucrarea epocală, deși realizată, în final, în tehnica picturii, după nenumărate schițe, și anume, „*Răstignirea*” datorată lui Andrea Mantegna, spațiul se raportează echilibrat de cele două părți componente ale compoziției. Expresia plastică, așa cum este marcată în lucrare, este legată evident de conștiința noastră de a recepta, că artistul prin tot ce a plasat în spațiu și-a motivat un anumit sentiment al situației despre lume, pe care a redat-o într-un mod conștient, prin actul creației.

Drumul parcurs de la primitivi la epoca modernă este încărcat de o bogată experiență, pornindu-se de la reprezentarea planică, la sugestia de adâncime, marcată prin reprezentarea perspectivală liniară sau aeriană.

Spațiul impresionismului, cu acele resurse de a fi sugerate prin tușa senzorială a momentului efemer, este abandonat de către artiștii cubiști, prin alte legi, în care spațiul de descompunere este dominat de rațiuni severe, dictate de imperativul rațional, prin condiții, ceea ce imprimă o nouă formă de limbaj plastic prin care artistul își definește concepția.

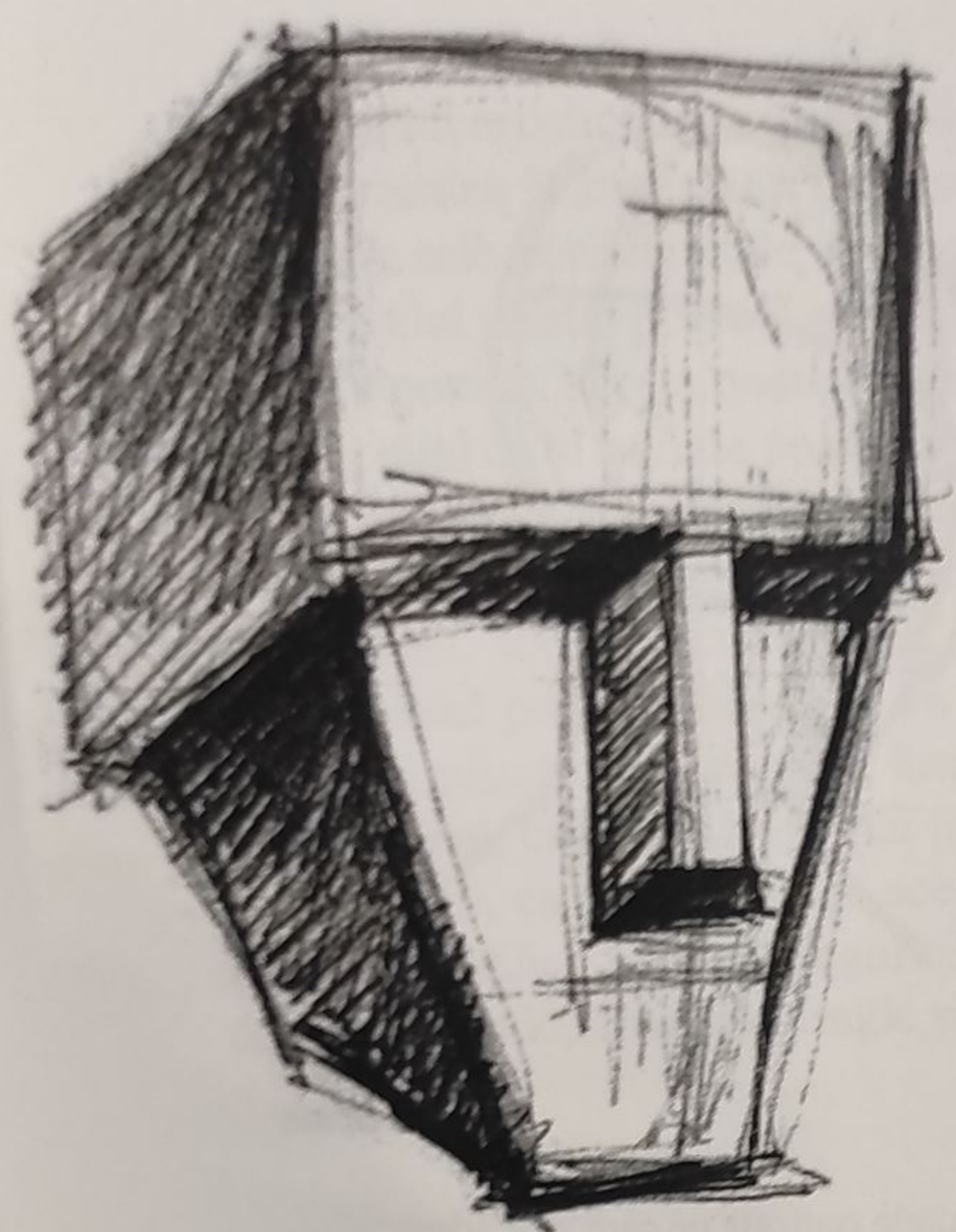


Fig. 77
Structura geometrizatǎ a capului pornind
de la forma planurilor paralelipedice



Fig. 78
Construcȃia incipientǎ a portretului observat
pe planuri de desfășurare

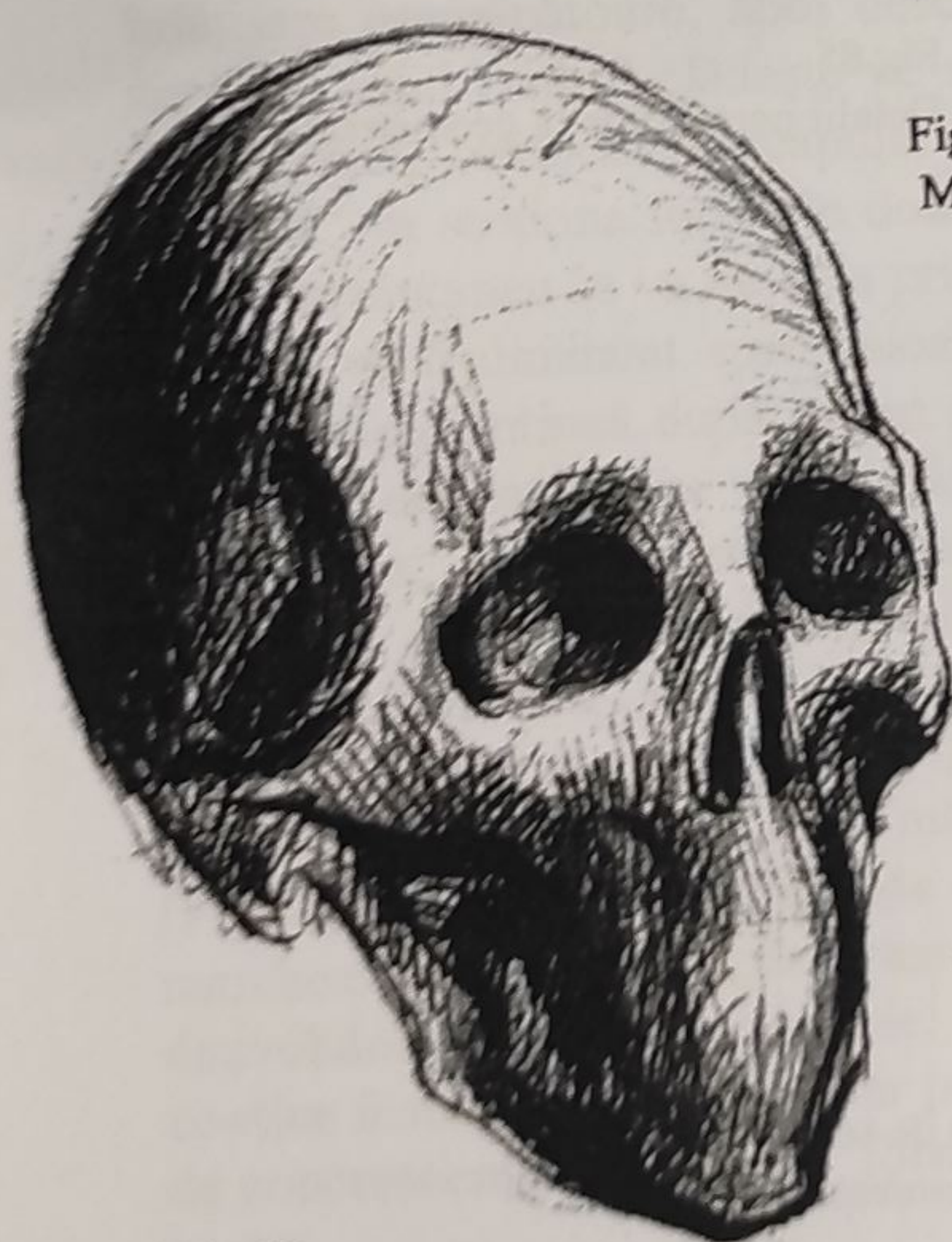
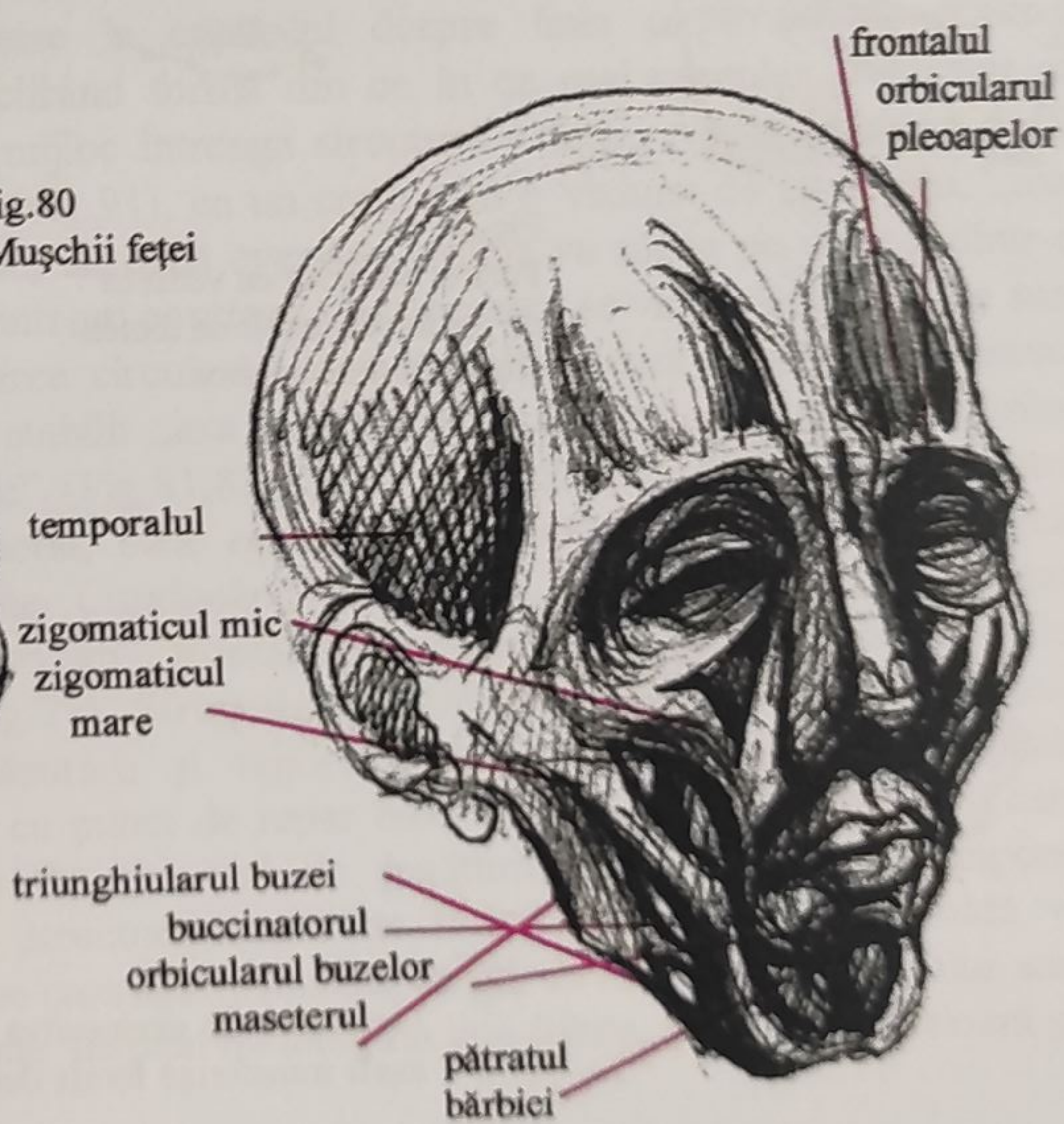


Fig. 79
Craniul

Fig. 80
Mușchii feȃei



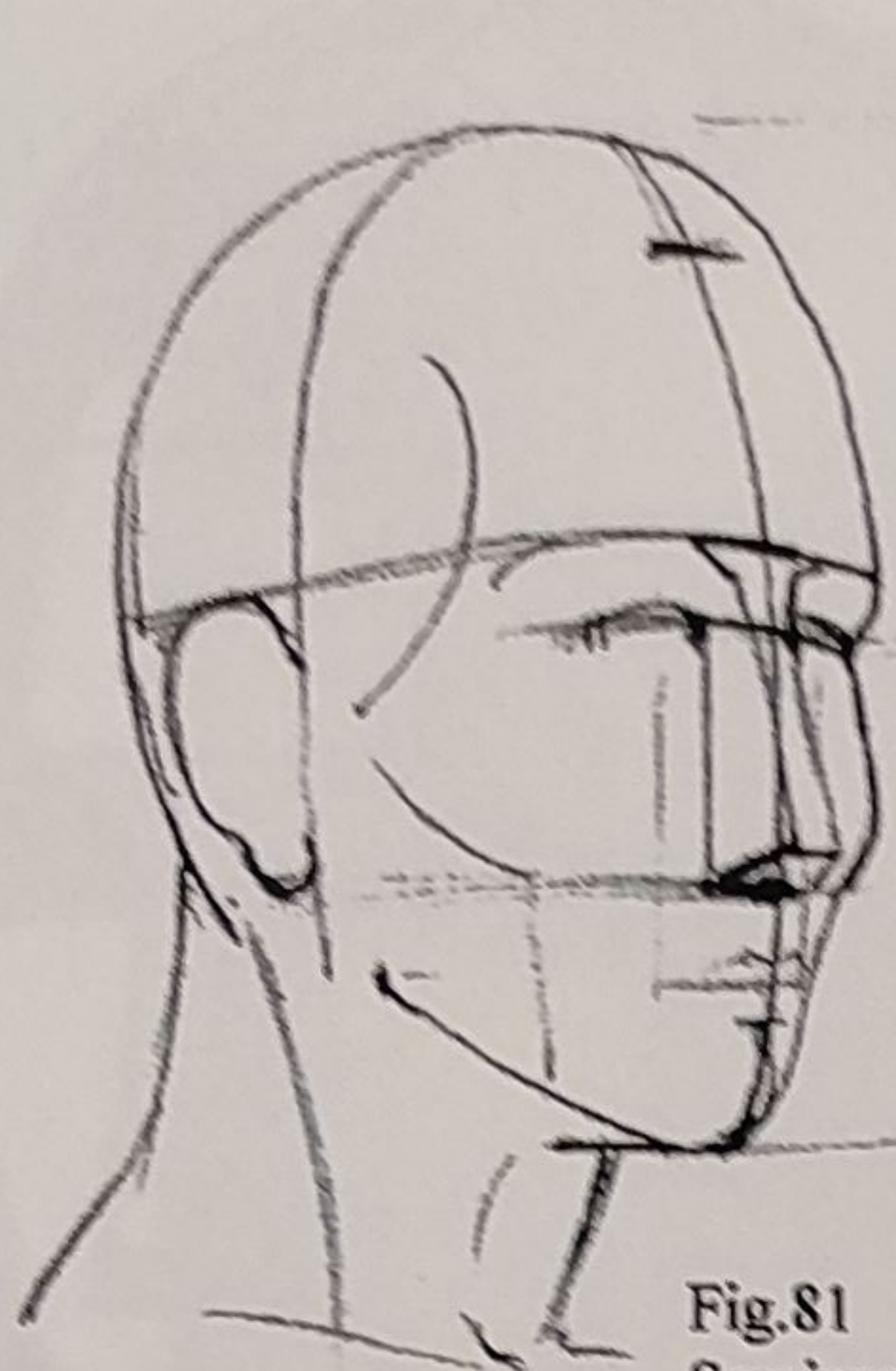


Fig. 81
Semiprofil



Fig. 82
Profil



Fig. 83
Spate

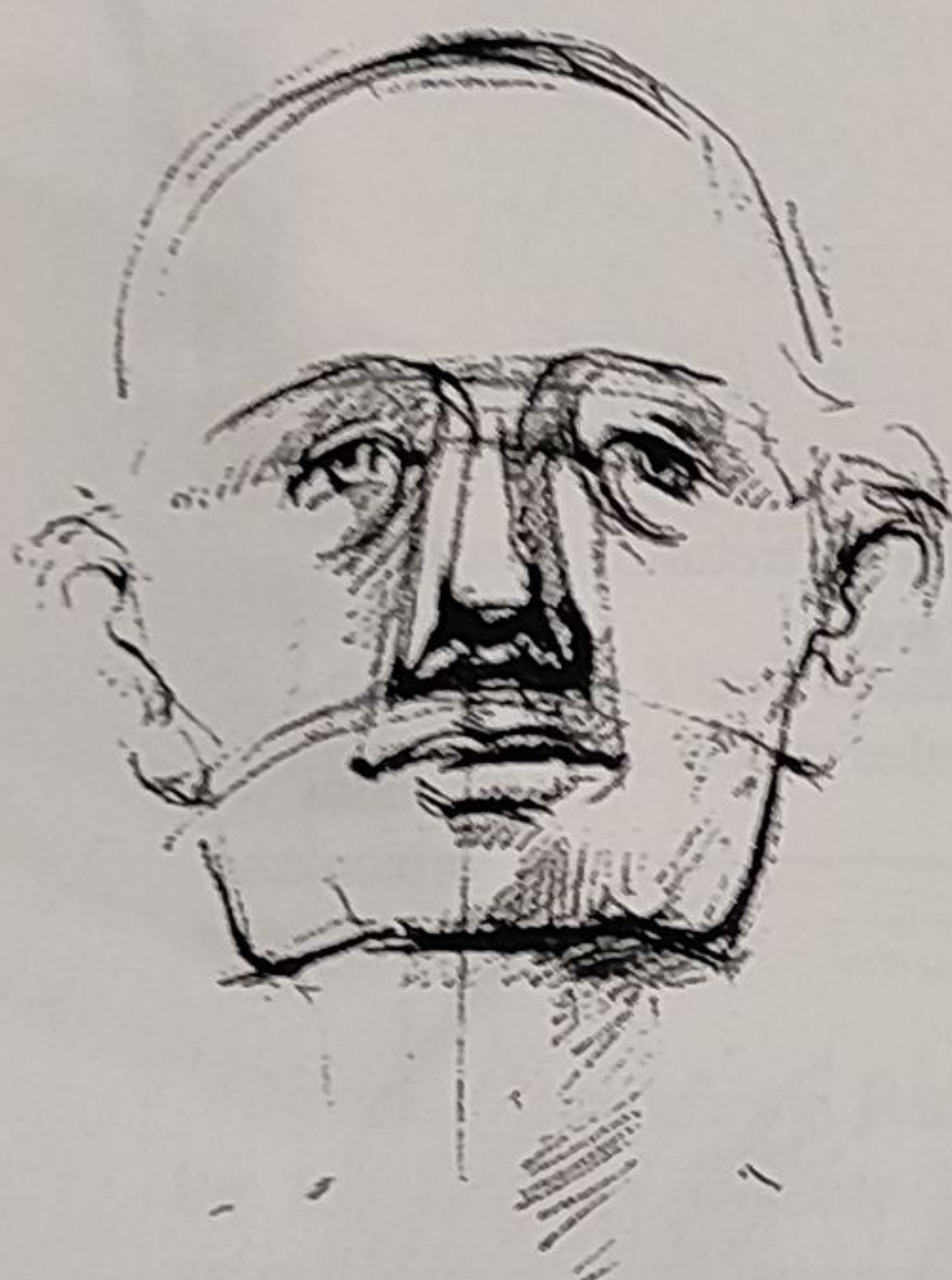
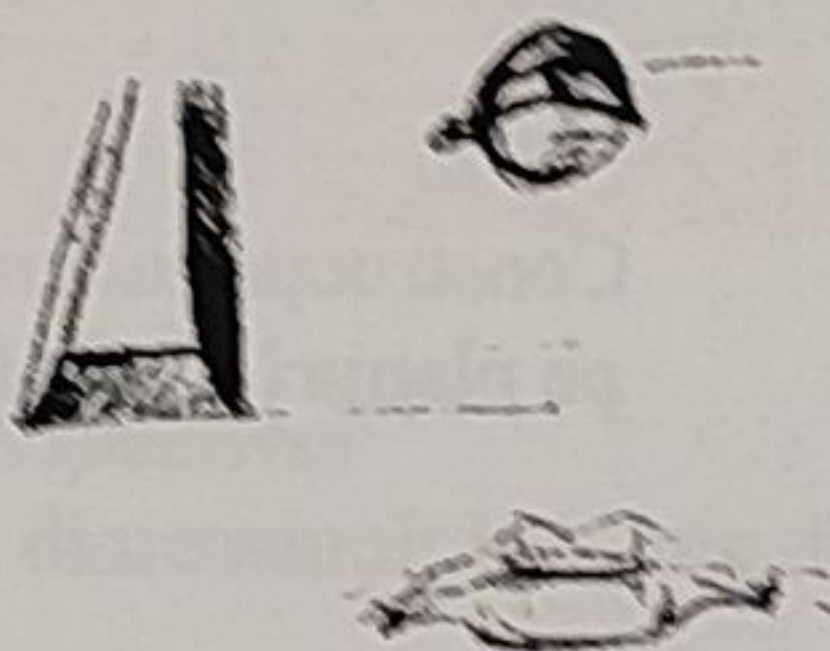


Fig. 84
Portret observat cu vederea
de jos în sus, axele se dimen-
sionează descrescător



Axele centrale pe care se clădesc
axele secundare în construcția
incipientă a portretului

Fig. 85
Detalii pornind de la geometrizări



Fig. 86
Cap văzut din perspectiva de sus în jos,
axele transformă forma descrescător

Spațiul artistic nu se confundă niciodată cu spațiul natural. Înainte de a diseca spațiul formei plastice în modalități de descriere, contemplare și realizare practică, vom ierarhiza multiplele sale posibilități de structurare.

Spațiul plastic poate fi simplu sau complex.

Ca poziție, acesta poate exprima ideea de: adâncime, apropiere, înălțare și cădere.

Spațiul ca și calitate poate fi închis și deschis.

Prin redare sugestivă este: gol, aerat, aglomerat, vast, minim.

O altă structurare spațială direct legată de efecte optice ne amintește de: ușor, greu, brut, rafinat, simplu și complex.

Spațiul plastic psihologic va cuprinde aspectul: descriptiv, contemplativ, instructiv, serial, moralizator, provocator, înspăimântător, vesel, trist, stimulator, tonic.

În final, chiar dacă am mai putea descoperi pe parcurs și alte structuri ale spațiului și ale formei, ca ținută estetică acesta va exprima ideea de: frumos, sublim, pitoresc, bizar, misterios, idilic, poetic, alegoric, nostalgic, delicat, amuzant, senin, majestos, comic, mistic, fantastic, dramatic, tragic și grotesc.

CAPITOLUL 7

FORMA CONSTRUCTIVĂ A PORTRETULUI

Amintindu-ne noțiunile expuse la capitolul despre linia constructivă, printr-o înfățișare asemănătoare, apoi descifrând forma din ce în ce mai complex, realizăm că sistemul axial central clădește pe mijloc întreaga structură a feței. Astfel, pornind de la forma mare, „ovoidală” a capului (Fig.91), ca un contur cu o viziune de ansamblu, „axa centrală” va secționa forma în două, iar dacă eventual lumina va cădea pe portret dintr-o parte, instantaneu se va modela printr-un contrast; dacă aceasta se va proiecta însă de sus, ovoidul va fi diminuat spre valoarea circulară craniană subînțeleasă (Fig.89). Demersul construcției continuă după ce am stabilit „axa centrală verticală”, pe aceasta structurându-se „axele secundare orizontale” (Fig.81,82,83), și anume: axele de marcatie pentru frunte, nas, bărbie, care, în general, sunt egale, doar diversele tipologii caricaturale avându-le schimbate în dimensiune. Continuând construcția, capului distingem sistemul axial care dezvoltă „planurile de volum”: frontalul frunții, nasului, bărbiei, apoi lateralul nazal, temporal și mandibular (fig.77). Structura rezultată din aceste elemente, primare geometrizzate, poate fi prin măsurare și raportare la model multiplu diversificată (Fig.78,88,90). Fruntea cuprinde ca punct de reper bosa frontală, cea proeminentă care marchează secțiuni planimetrice de structuri de legătură, între frontal și temporal dezvoltând planuri de expresie: structura nazală de formă volumetrică trapezoidă va conține frontalul și lateralul, dar pe care apar planurile: nazal, de rotunjime a vârfului sau de concrescențe. Buzele au forma de plan rezultat din linii frânte, în partea superioară și

semicerc în partea inferioară (Fig.85,99). Pe axa secundară orizontală, mai jos de axa frunții, se marchează punctele de reper pentru cei doi ochi (Fig.84,95) a căror formă sferică se inserează în partea orbitală craniană, învăluită de orbicularul pleoapelor (Fig.80,92,97,98). Remarcăm că între cei doi ochi există o distanță de un alt ochi, iar dacă portretul este văzut din perspectivă, distanțele globulare, cu toate punctele de reper vor descrește proporțional cu diferența dintre apropiere și depărtare. Astfel, pe forma feței constituite dintr-un dreptunghi și un trapez frontal (Fig.77) și secțiunea mare ovoidală, se vor calcula, raportând în funcție de măsurători (Fig.78,89) „punctele de reper ale construcției”: punctul bazei frontale, a proeminenței zigomaticului, a pătratului bărbiei, colțul mandibulei, iar pentru profil și semiprofil punctul occipitalului. O importantă relaționare este poziționarea urechii, pornind de la axa sprâncenelor și cea nazală, apoi de la glanda lacrimară, colțul buzelor fiind la o treime distanță pe axa ajutoare perpendiculară, pornind de jos în sus. Tot de la colțul buzei avem un raport de tipologie, cu o axă ajutoare spre colțul mandibulei. Deasupra acestui ultim punct de reper, urechea va avea o înclinație axială specifică în funcție de model. Aceste puncte de reper fiind constituite, vor reprezenta scheletul constructiv tipologic, pe care forma se va desena progresiv, prin modulația liniei și hașură.

Valorația se execută observând forma. Se stabilește poziția luminii hotărâtoare în perceperea contrastelor, luciului, reflexelor și transparențelor. Pe structura craniană apare podoaba capilară, care va influența forma de ansamblu a portretului. Dacă ne imaginăm apa curgând pe o față și prin similitudine liniile de forță ale hașurii, rezultantele trasării lor vor compune valorația de bază. După acest pas va interveni factura hașurii pe formă, care poate fi paralelă sau intersectată, dată de observarea sau transformarea interpretativă, putând chiar s-o distruge, forma devenind astfel nonformă, informală, abstractă, simbolică, semnificantă, insignifiantă etc., în funcție de curentul artistic ales de artist ori de starea lui mentală proprie (Fig.76.E,76.F).



Fig.87
Leonardo Da Vinci (1452-1519), *Veneția*
Cap de om cu schema proporțiilor



Fig.88
Michelangelo:
Cap cu axe de proporții

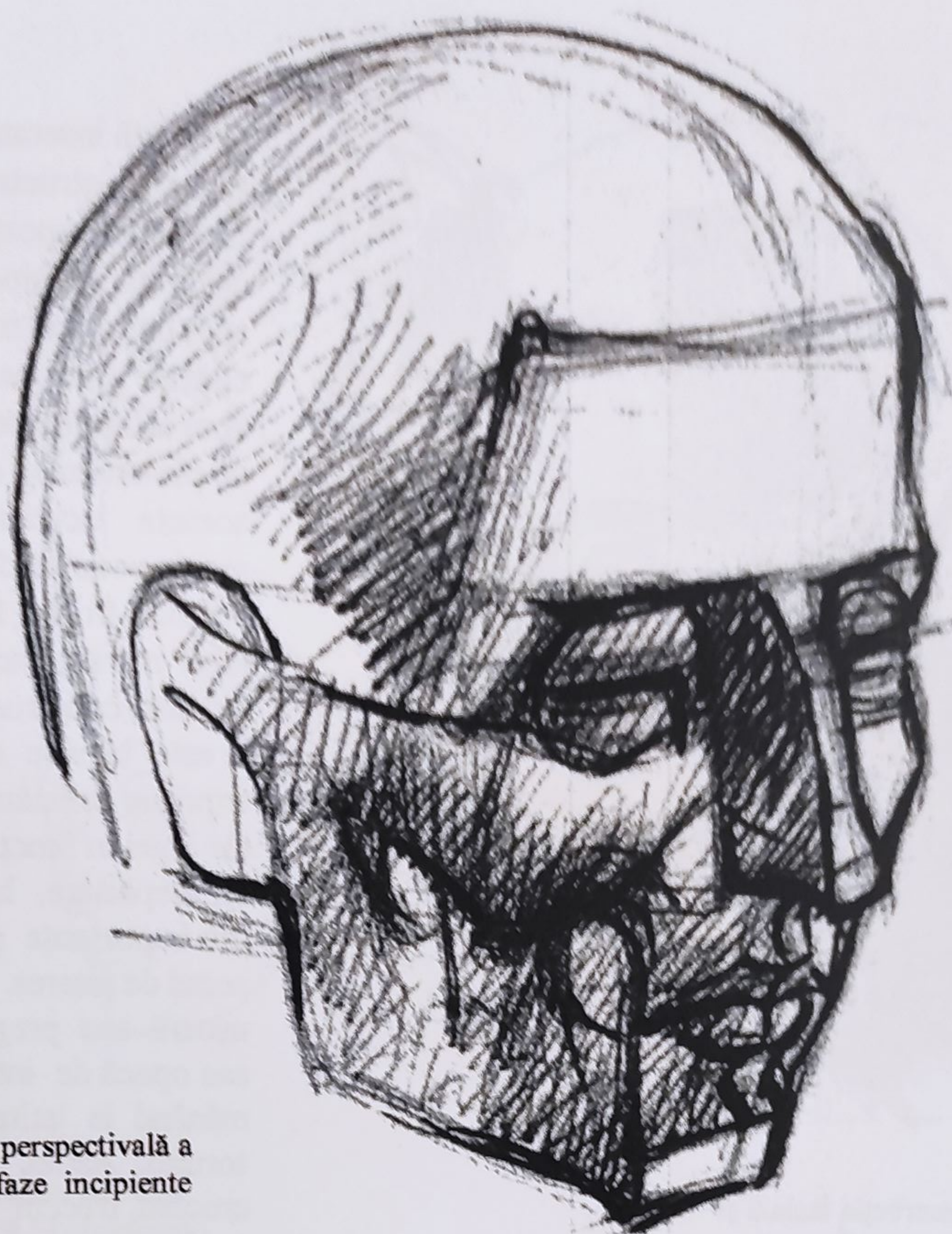


Fig. 89
Construcția perspectivală a
capului cu faze incipiente
de hașură



Fig. 90
Prima, a doua și a treia umbră
pe forma geometrizară a capului

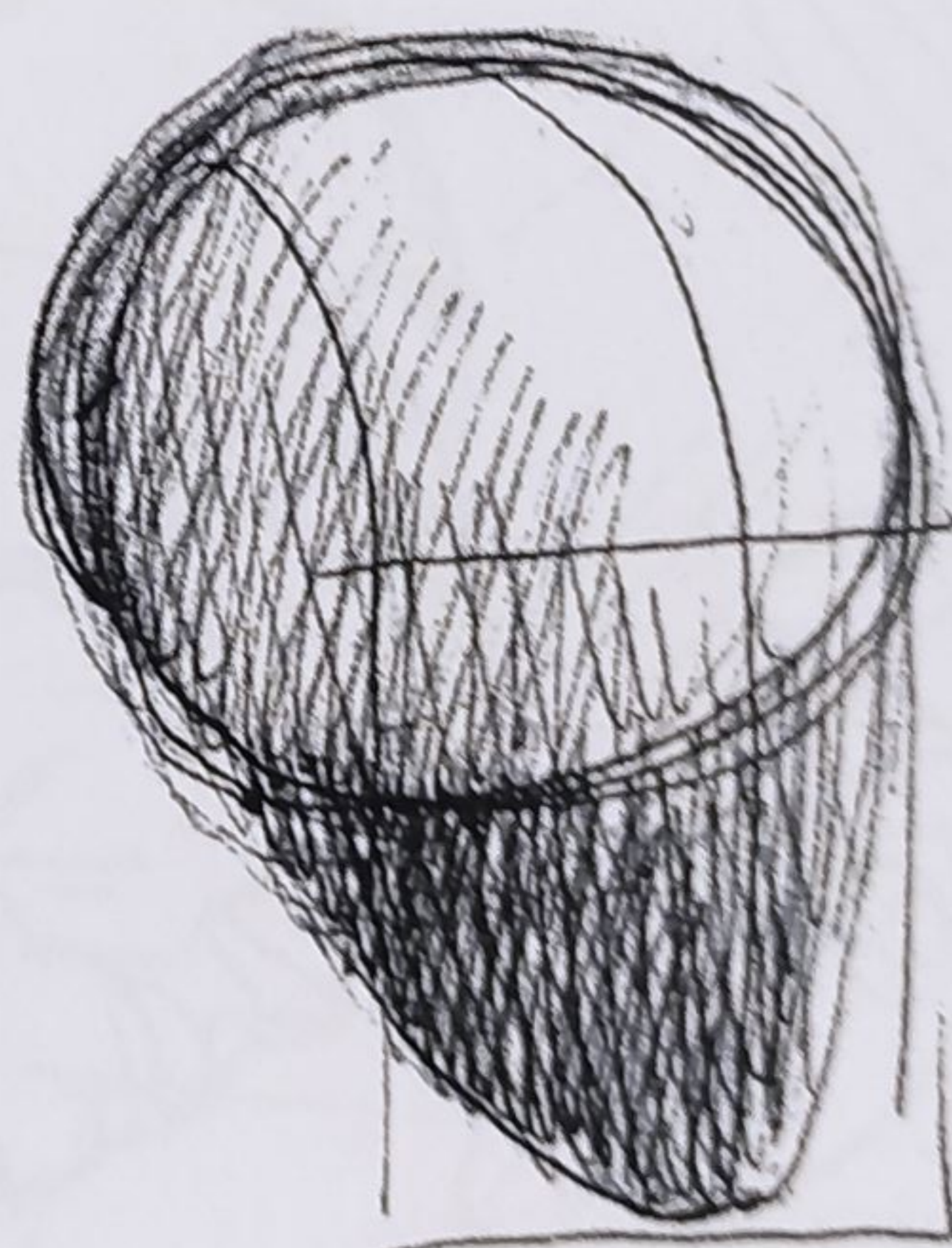


Fig. 91
Capul are o formă ovoidală cu
lumini și umbre specifice



Fig.92
Relația între construcția facială și
structura volumetrică a mușchilor

Odată inserate punctele de reper în structura axială, care respectă proporția modelului și dezvoltă imaginea de la simplu spre complex, mai întâi ținând cont de încadrarea în pagină, apoi schițarea primului crochiu de plasament și doar după faza aceasta începând adevărata axare, pornind de la raportările planului frontal facial cu cel lateral mandibular și temporal. Schema construcției structurale este în sine seacă, forța de expresie constând în modulații ale liniei în funcție de apropiere, depărtare, lumină, umbră, sau importanța și semnificația zonei de interes. Maniera mai ușoară sau pregnantă, lăvială sau opacă de interpretare, rămânând la latitudinea desena-torului. Astfel, pornind de la crochiu, trecem la schiță, apoi la studiul intensiv.



Fig.93
Portrete cu axe constructive după Michelangelo

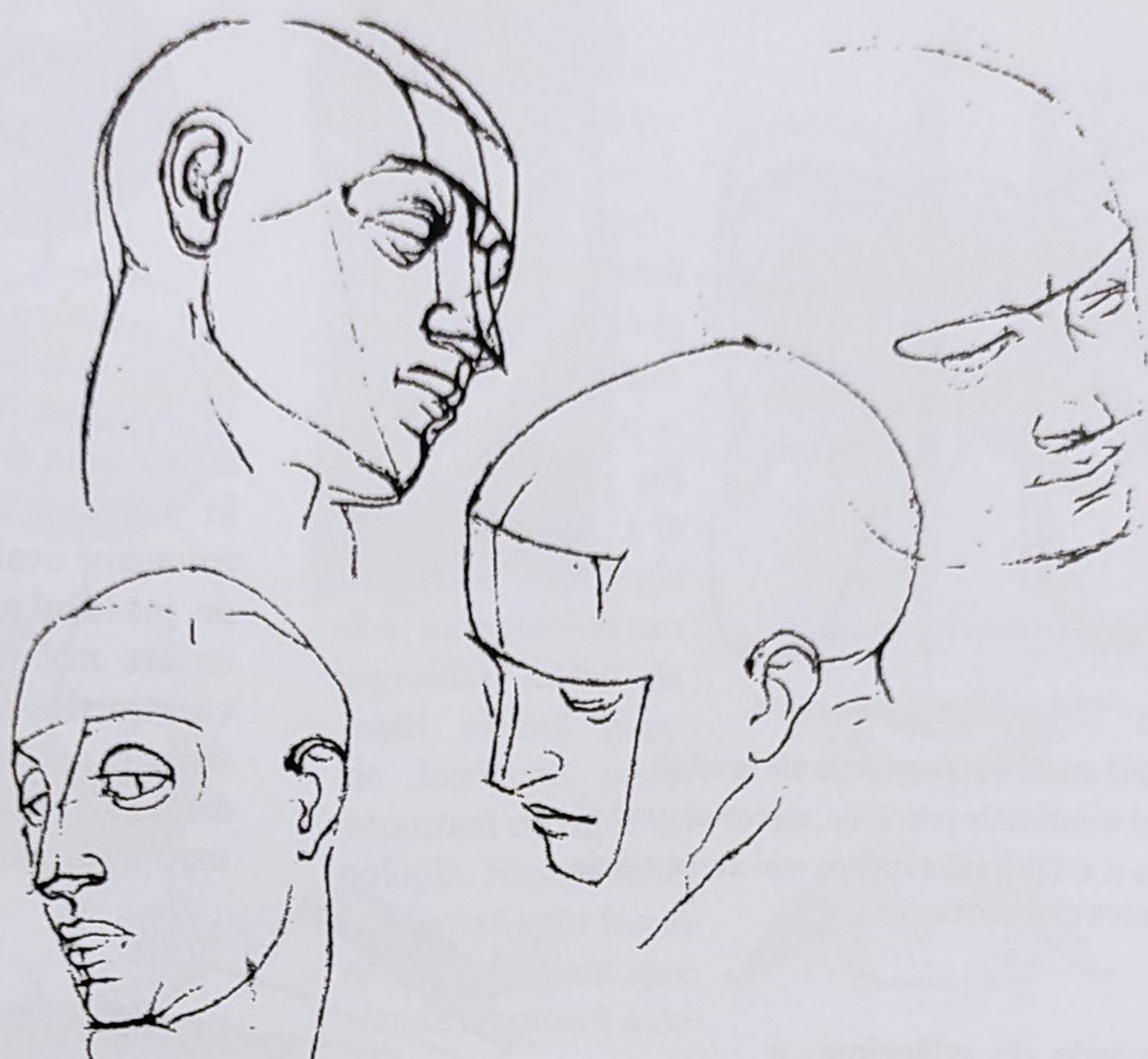


Fig.94
 Variante de portrete cu axe
 constructive, după Michelangelo

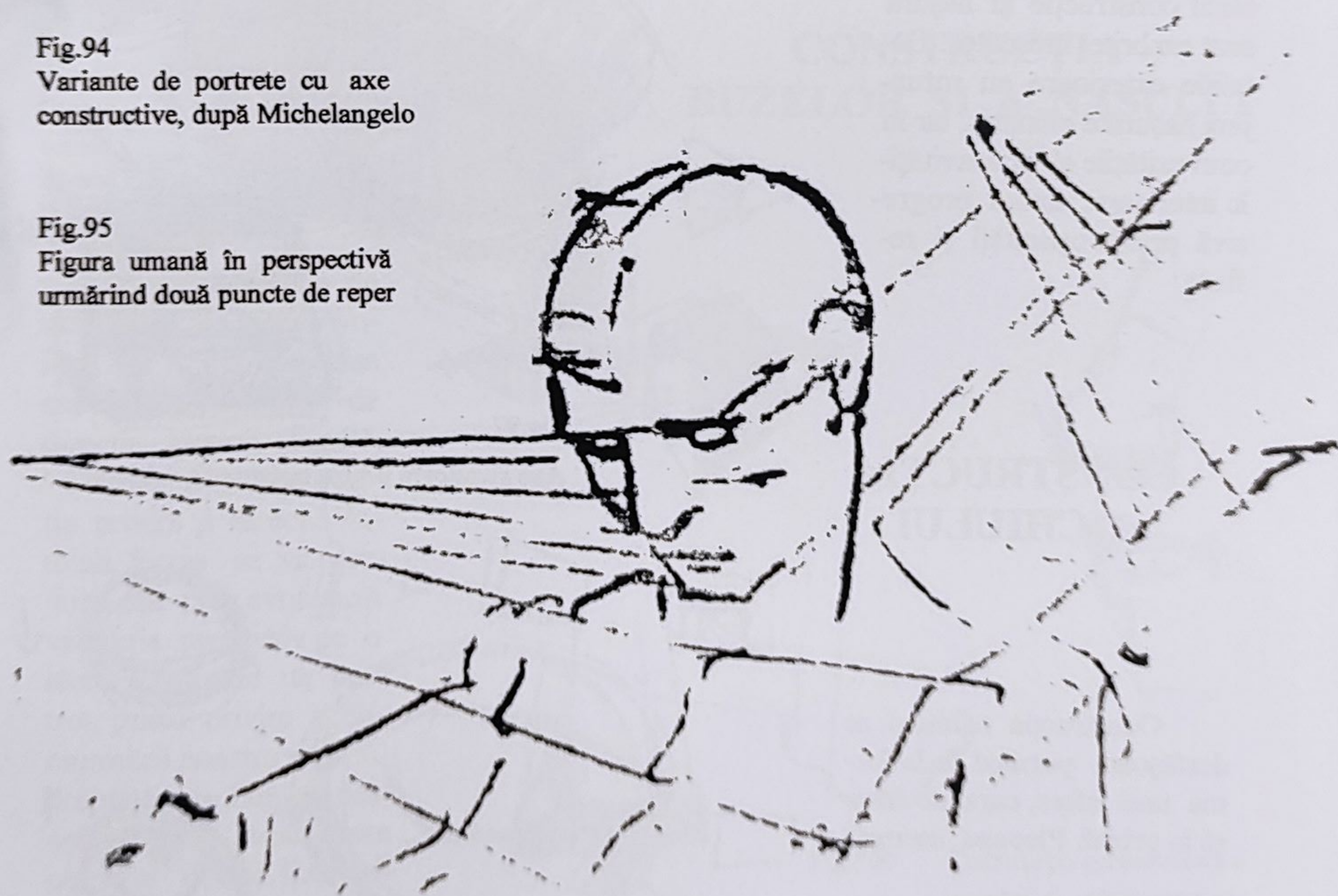


Fig.95
 Figura umană în perspectivă
 urmărind două puncte de reper

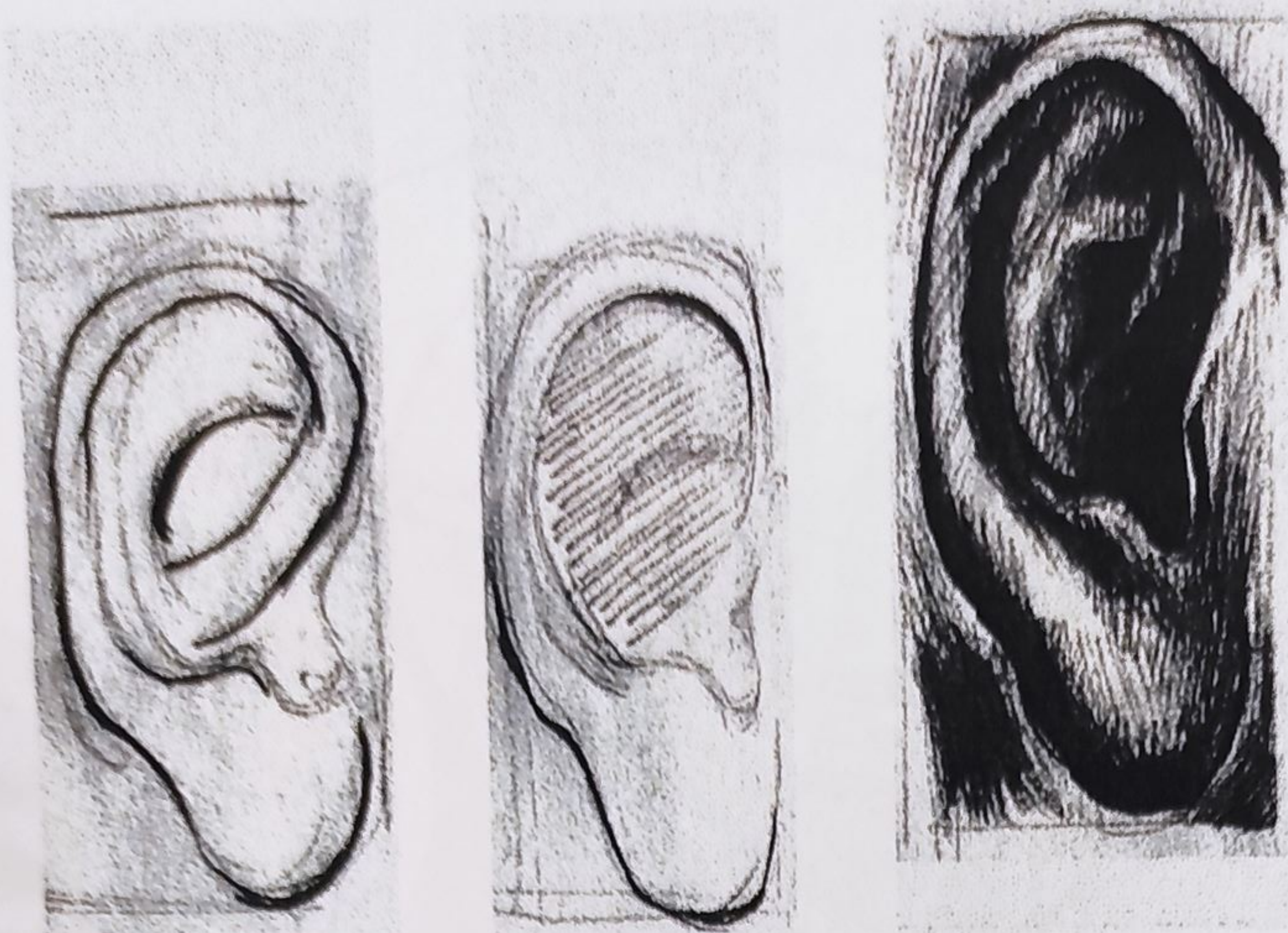


Fig.96

Cele trei stadii de construcție ale urechii: stadiul constructiv prin linie, marcarea primei umbre și stadiul valorății cu mai multe nivele de umbră expresivă.

trei nivele de adâncime, a căror construcție și hașură sunt umbrite crescător. Detaliile exterioare au rotunjimi hașurate cilindric, iar în convexitățile și concavitățile interioare, umbra progresivă prinde opacități și reflexe.

CONSTRUCȚIA OCHIULUI

Construcția ochiului se desfășoară pornind de la forma unei sfere, care se înseră în orbită. Pleoapa, asemeni

CONSTRUCȚIA URECHII

Urechea se încadrează în forma unui dreptunghi, având în jumătatea superioară o rotunjime ovală, iar în partea de jos lobul micșorându-se cu un arc mai pronunțat. Axa constructivă de bază are înclinația, în general, suprapusă cu diagonală dreptunghiului în care se înscrie. Distingem

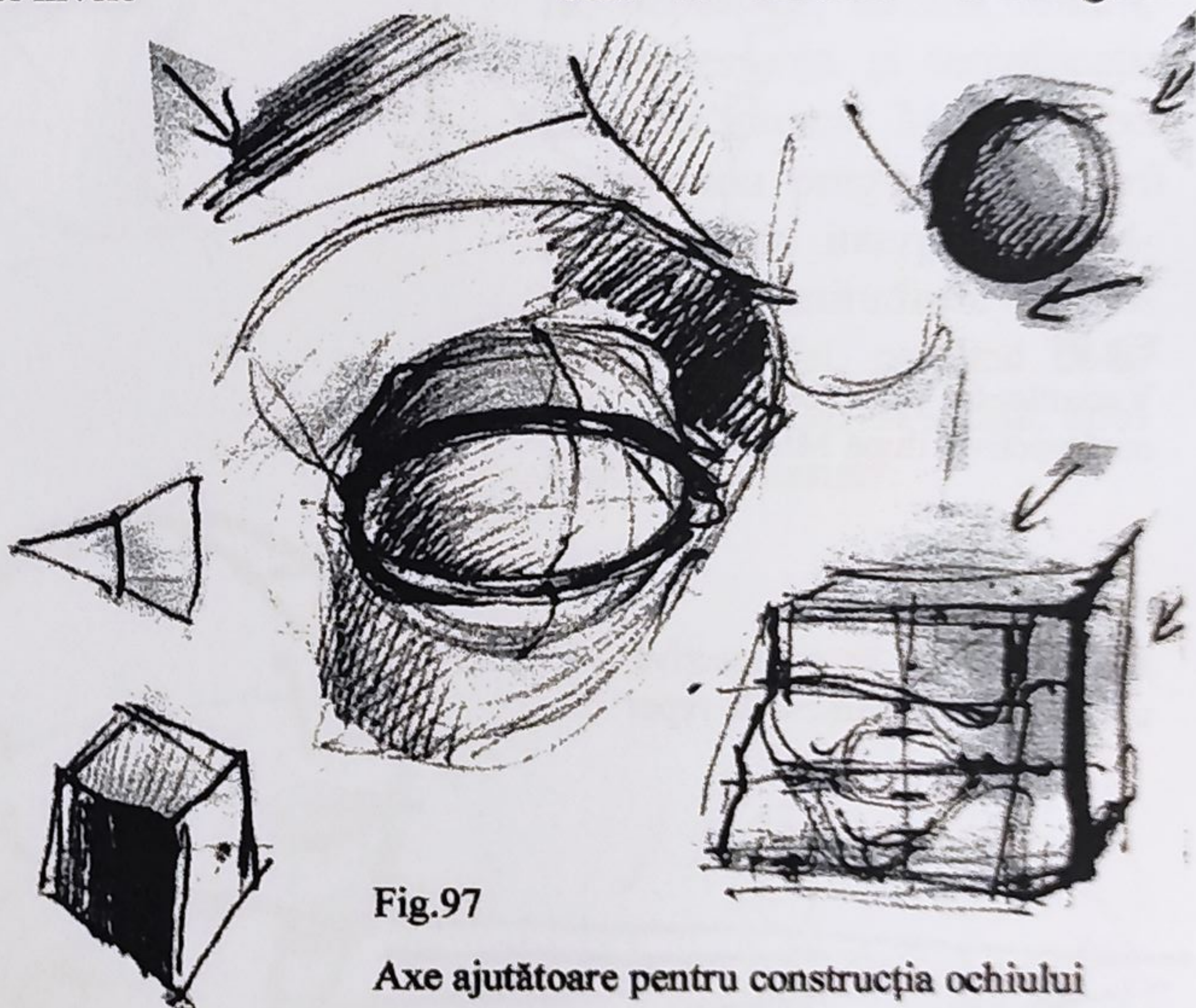


Fig.97

Axe ajutătoare pentru construcția ochiului

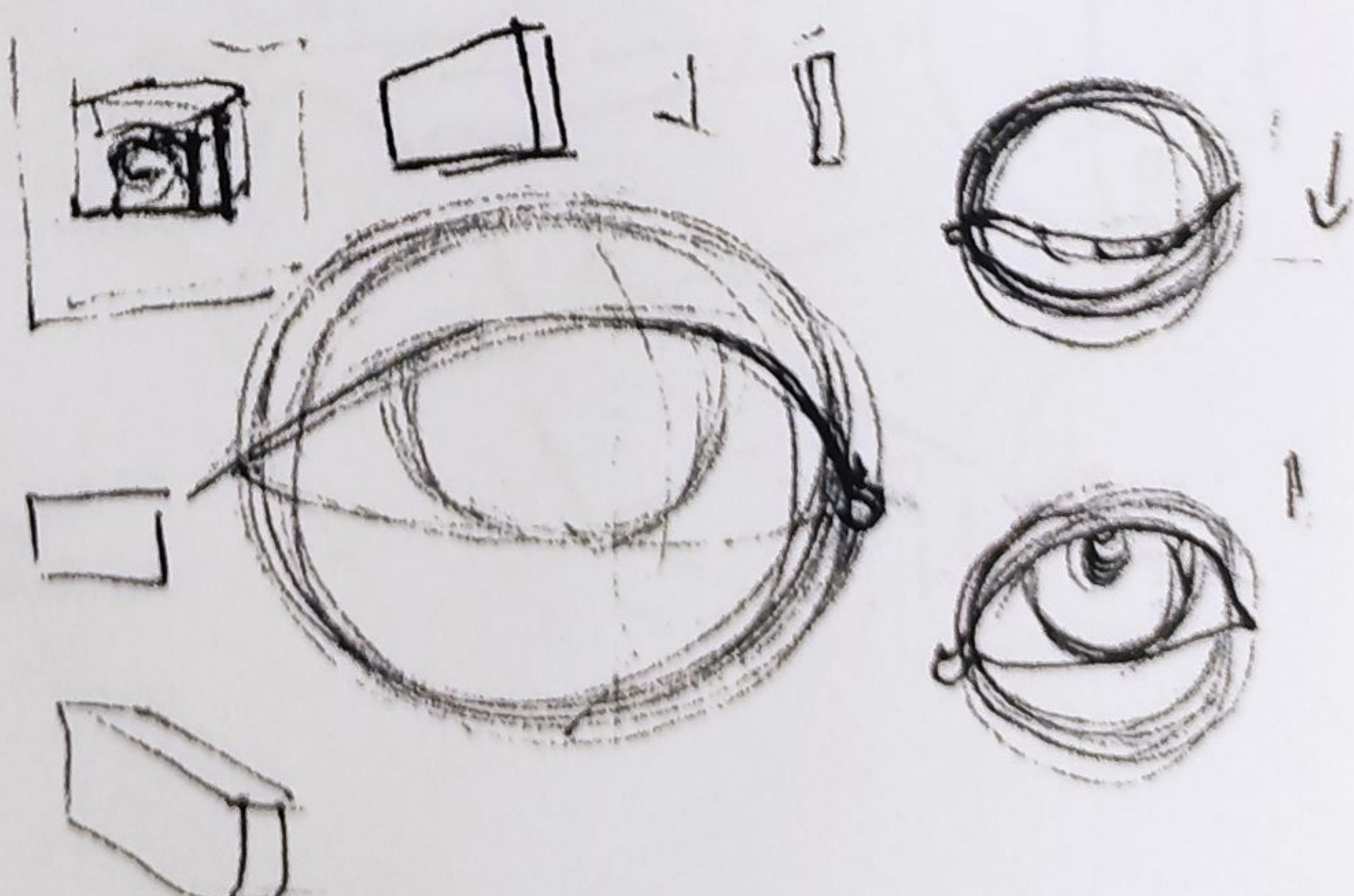


Fig.98

Ochiul
văzut
din față



Ochiul văzut
de jos în sus



Ochiul văzut
de sus în jos



Globul
ocular
inserat
în orbită



nei nazale, pleoapele de sus și de jos având volum, vor fi mai deschise sau închise în funcție de direcția luminii (Fig.97, 98). Indiferent de poziția privirii și direcția luminii, forma se va dezvolta așa cum evoluează valoarea progresiv pe o sferă. Analizând un portret, prima privire a comunicării noastre va fi îndreptată spre limpezimea ochilor, apoi radial spre celelalte detalii. Expresivitatea pleoapei și a irisului este dată de hașură.

unei pelicule secționată, se răsfrânge dezvăluind grosimi, în funcție de perspectiva observării volumetrice. Axa principală circulară se va echilibra pe o axă orizontală ori ușor înclinată (în funcție de tipologia albă, mongoloidă sau negroidă), având la capăt situată glanda lacrimară, punct important de reper tipologic. Hașura se ierarhizează ușor înspre arcadă, pregnant spre glanda lacrimară a zo-



Fig.99

Schițe perspective de buze



CONSTRUCȚIA BUZELOR ȘI A NASULUI

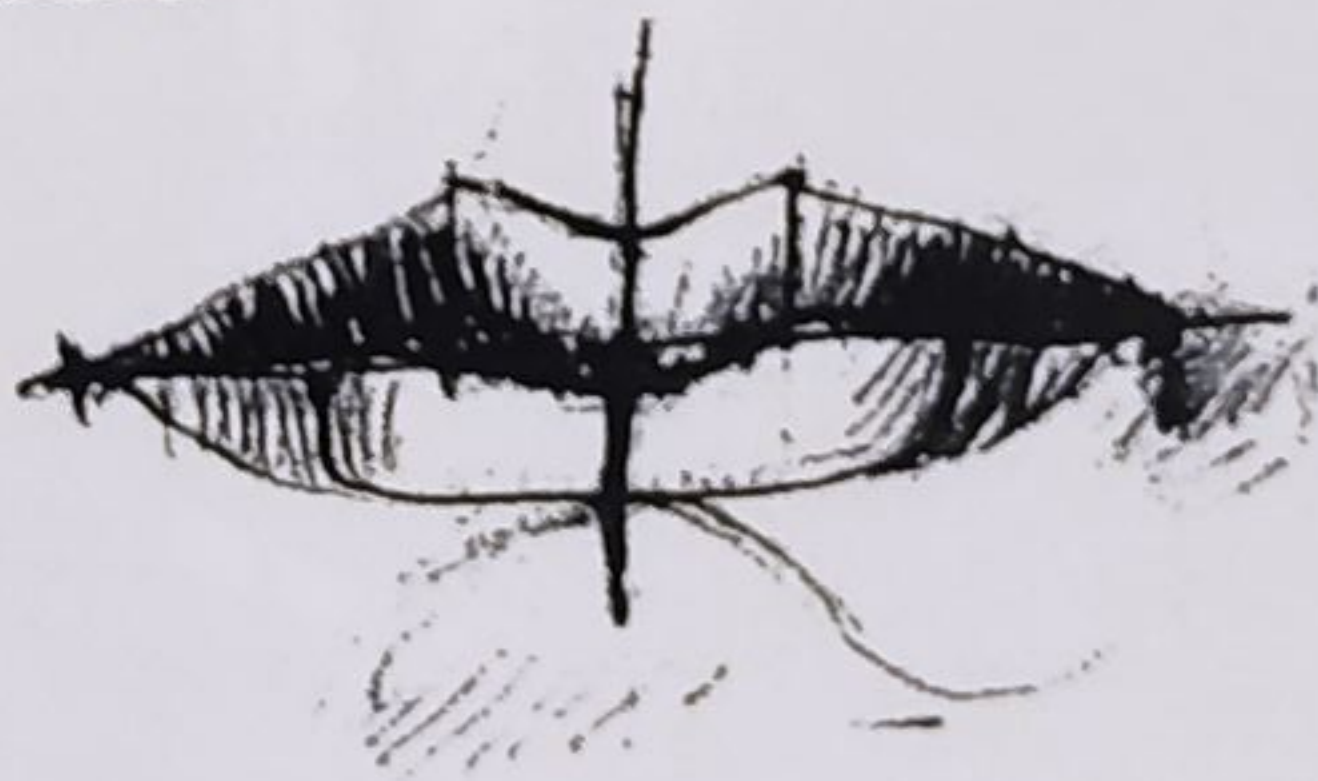


Fig.100

Construcția geometrizată a nasului și relaționarea sa



Fig.101

Rembrandt van Rijn: *Serie de autoportrete* (1628,1630,1639).

Maniera grafică de interpretare a portretului, prin care forma se dezvoltă din modulări liniare, rezolvate cu o deosebită precizie și acuratețe.

Cea mai asemănătoare structură atribuită buzelor este forma literei „M”. Linia frântă care o marchează, situată pe axa orizontală secundară, urmând apoi descrierea zonei inferioare nazale, reprezintă prima formă de gândire și axare. Urmează apoi punctele de reper ale colțurilor buzelor, care se descriu frontal, dar și perspectival, ținând cont de acea o treime, din dimensiunea ochiului, remarcată în textul anterior. Conturul modulat odată constituit, va putea conține hașura, mai puternică în partea superioară, dacă lumina vine de sus, partea inferioară a ei descriindu-se luminos în semicerc, spre margini, hașura fiind cu mult mai pregnantă pe rotunjimea formei. Orbicularul buzelor va marca expresia plastică și psihologică a unei fizionomii specifice (Fig.100).

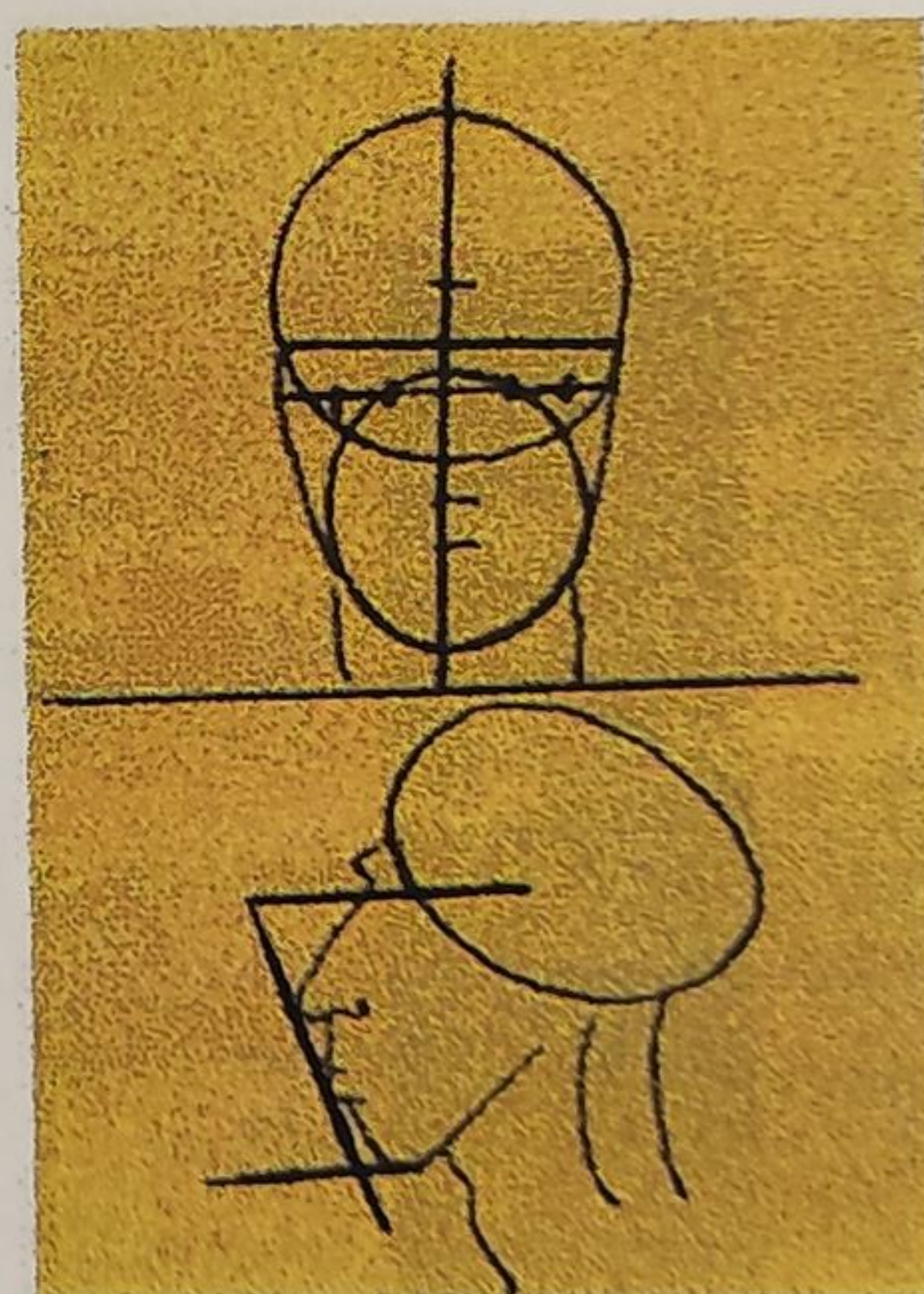
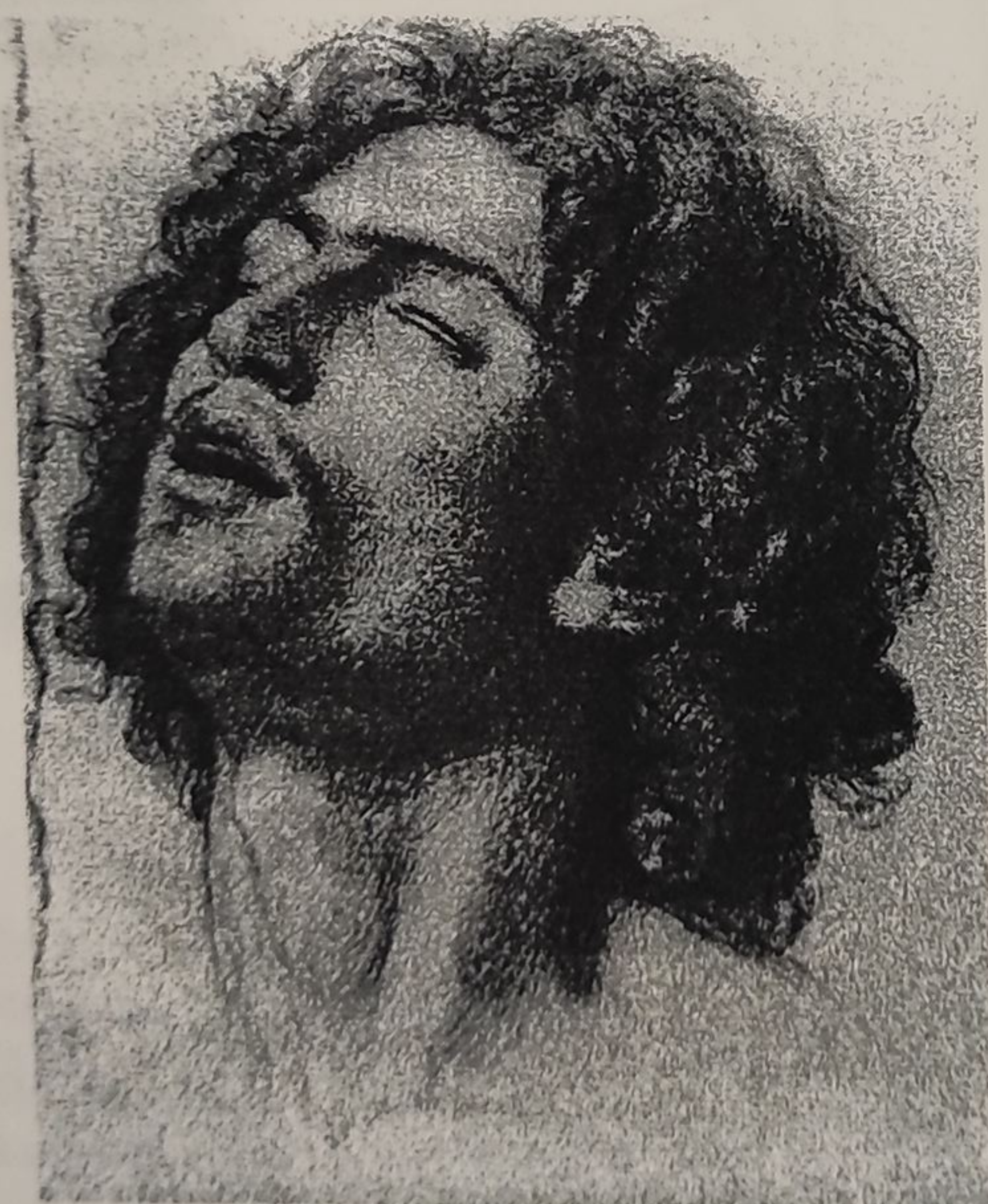


Fig.102

Sistem axial încadrat în forme geometrice

Fig.103

A.Ivanov: *Portret de tânăr*

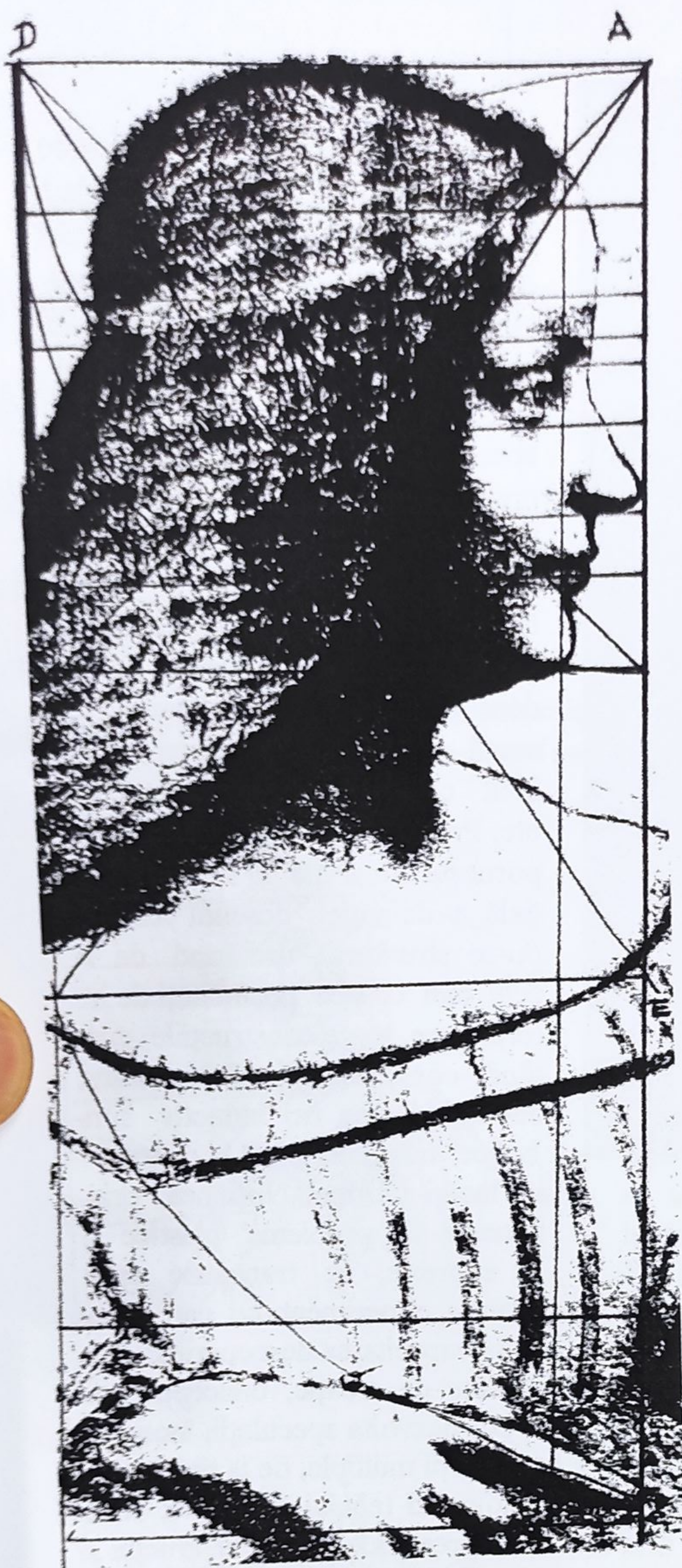


Fig.104

CAPITOLUL 8

PROBLEMATIZAREA PORTRETULUI



Fig.105 Portretul Ledei, Leonardo da Vinci, 1510.



Fig.106

Leonardo da Vinci: *Portretul Isabellei d'Este*, Mantua, 1500.

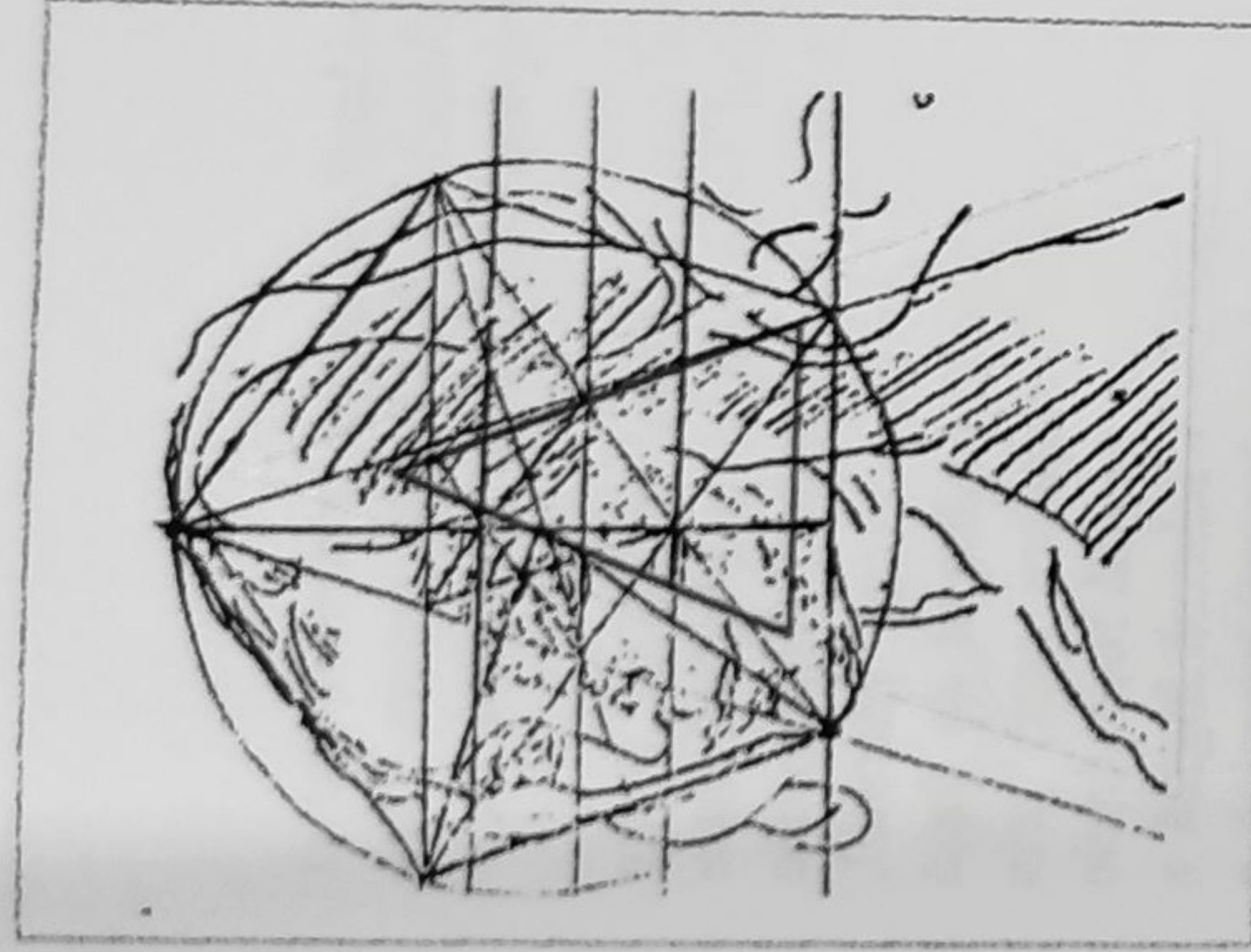


Fig.107

Leonardo da Vinci: *Capul Fecioarei*,
(detaliu pe carton).

Problematizarea se definește ca o metodă didactică, întregind direcționarea efortului intelectual al creatorului, orientat în descoperirea noilor adevăruri specifice și găsirea soluțiilor unor probleme, în observarea și finalizarea acestora sau ca un act de conștientizare și înțelegere a interrelației formelor reale, recepția informației existente „în sine” și „pentru sine”, adică a informației și recepției intelectualizate „prin descoperire”, problematizarea ca sumă de variante, combinații de idei, concepții, viziuni, curente etc. Problematizarea unui studiu pornește chiar de la forma sa inițială a definiției, desenul clădindu-se structural, urmărind de la cele mai clasice posibilități de interpretare, toate construcțiile purtând constelații intelectualizate, deductiv logice ori inductiv simbolice, mergând până la distrugerea însăși a formei. Noțiunea, prin punerea de probleme plastice și de expresie, se transpune spre metoda experimentului, care dezvoltă capacitatea descoperirii.

Problematizarea există și atunci când apare o dificultate de creație, concepție sau construcție; în cazul în care nu există un exemplu finit, se pot dezvolta speculații, încercări în diverse variante și interpretări. Astfel, pornind de la construcții multiple, de la clasic spre modern, vom avea plăcuta surprindere să constatăm că, folosind tehnici apropiate, chiar identice, forma finală va fi cu totul alta, dar și invers, având aceeași școală de construcție și structurare, interpretarea diferită nu va naște confuzii. Problematizarea este geneza lucrării, creației, momentul trăirii intense, contradictorii, specifice muncii creative. Acest proces poate fi teoretizat prin trei aspecte: „informațiile puse în anumite condiții”, „interrelații și dependențe, organizarea informațiilor”, rezultând apoi „întrebarea problemă”, construcția, ierarhia compozițională și de factură, depășind astfel rigorile dificultății de realizare a temei plastice și, în sfârșit, „date anterioare de care să se dispună, pentru soluționarea problemei”, a subiectului căutat. „Soluțiile plastice” vor dezvolta profunzimea și calitatea lucrării finite, ca un fenomen pur practic, vor cuprinde fazele judecății valorice.



Secțiunea de Aur și circumscrierea compozițională prin triunghi, dreptunghi și cerc adaptată portretului

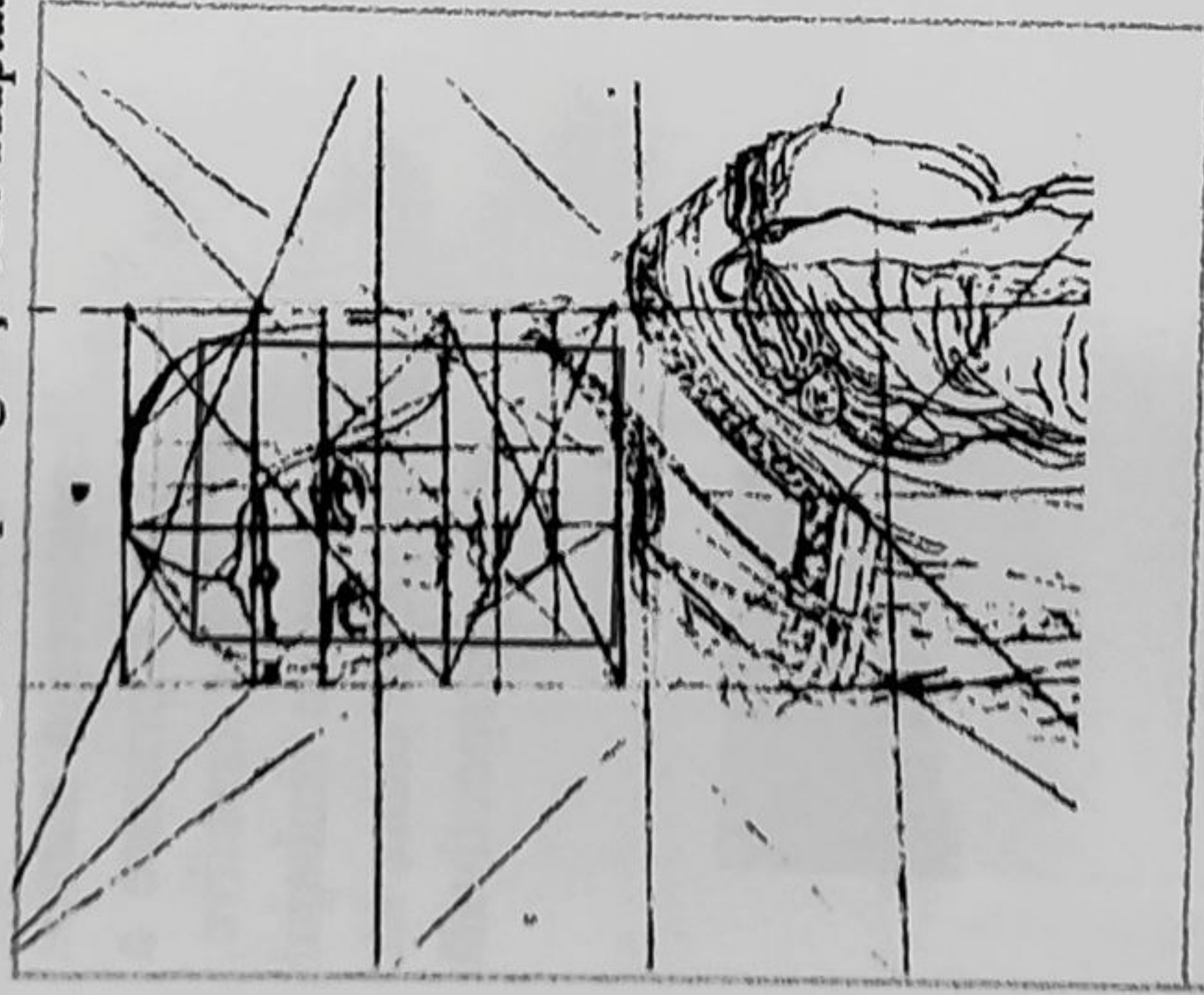
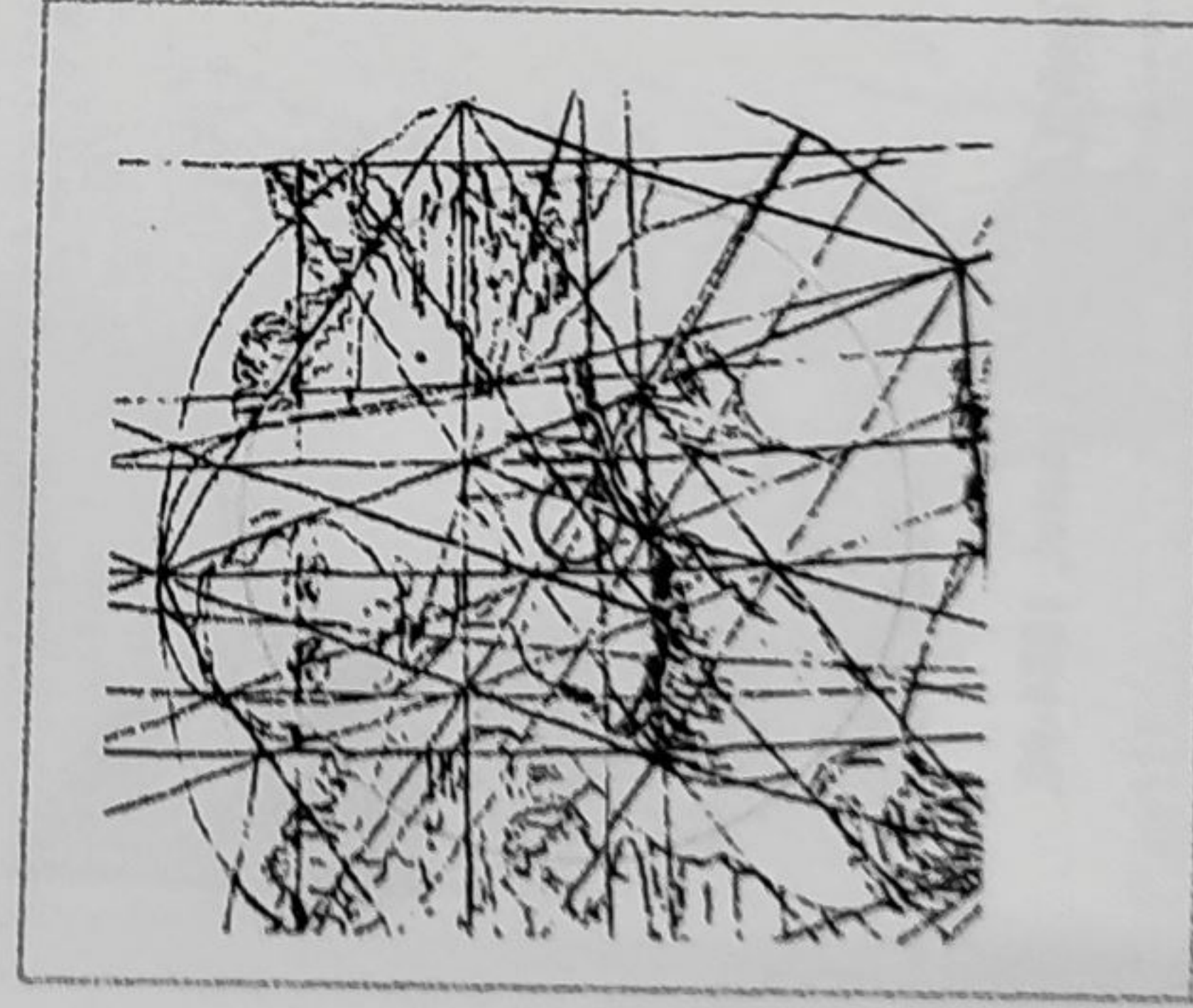


Fig. 108



Metoda se va diversifica prin documentare, experimentare, încercări, elaborări succesive, soluția fiind rezultatul a nenumărate speculații și reveniri. Cu alte cuvinte, portretul sau orice problemă plastică, va conține faze de problematizare: „cunoașterea”, „descoperirea problemei” (obișnuirea privitorului cu modelul, descoperind caracterul și tipologia acestuia), „controlul exactității” prin autoreglarea individuală (măsurare) sau dialog și găsirea soluțiilor finale. Metoda, deci, poate fi structural inductivă, poetizată în neconcordanță cu realitatea pe care o interpretează deliberat, voit sau ipotetico-

ductiv, logic concordând cu realitatea obiectivă. Acestei din urmă faze putem să-i atașăm foarte concret fazele dezvoltării unui desen, și anume: încadrarea în

pagină, construcția punctelor de reper, a sistemului axial principal, apoi cel secundar, realizarea proporției, raportarea figurii la forme geometrice (Fig. 108), relația acesteia cu mărimea și adâncimea fondului, măsurarea și raportarea detaliilor pornind de la o unitate de măsură raportată la alte dimensiuni, dar și la ansamblu. Cea mai interesantă speculație a problematizării privirii unui portret este redarea expresiei sale, a unei trăiri proprii, care se întregeste prin meșteșugul cu care a fost lucrat, prin tehnica picturală (Fig. 105, 106, 107, 109, 110), tehnica grafică (Fig. 101, 103, 114), tehnica sculpturală (Fig. 01) a personajelor studiate de Michelangelo, tehnica scenică abordată cu o perspectivă hiperbolizată de Salvador Dali (Fig. 21) și, nu în ultimul rând, cea decorativă (Fig. 40).

Leonardo da Vinci a adus în perioada Renașterii, ca și Rembrandt în baroc, acea a patra adâncime spiritualizată, primul artist folosind diluții laviare ale hașurii întrepătrunse, apropiate și paralele prin factură, iar următorul, cu un nerv adânc, trăit puternic, cu incizii precise în metalul gravat, a căror consistență se decantează rafinat într-un spațiu plastic ușor vibrat, în care hașura formează contrastează între paralelități depărtate, ca și la Durer mai târziu, apoi cu aproape nevăzute atingeri ale instrumentelor de desen.

Rezultanta acestor maniere ale desenului pune în evidență nu numai portretul, dar și spațiul care îl înconjoară, dezvoltând efecte sinestezice, atunci când în fundal natura intră în dialog cu personajul, acestuia apărându-i reflexe, transparențe, luciri și adâncimi, ca o exprimare difuză a unei stări poetice.

Structura geometrică, în care se încadrează portretul compozițional (Fig.108), poate fi diversă și, în același timp, ținându-se cont de echilibrul între plin și gol, adică între mărimea portretului și suprafața fundalului, toate aceste noțiuni integrându-l prin armonie și proporție la o rezultantă a secțiunii de aur constructive. Astfel, cercul, pătratul, dreptunghiul, pentagonul sau alte construcții geometrice pot constitui câmpul de forță pentru construcția și centrul de interes a unei mulțimi de axe secundare care, prin conglomerare progresivă sau cu valoare de distanțe și puncte de reper, așează suprafețele de lucru pentru hașura intensă ori dimpotrivă, aeriană, realizând ca o schemă logică a echilibrului de valori, a modelării și deci atât conceptul, cât și realizarea practică a valorății. Tot acest întreg sistem de valori pur geometrice conține o importantă procedură de concepere și analiză a unei lucrări, însă valoarea artistică este dată nu de calcule matematice a unui program coerent definit, ci acea materie pe care Renașterea o numea materie divină, adică elementul inspirației, originalității de reprezentare și exprimare a conținutului creației artistice. Geometria, în schimb, ordonează asaltul ideilor creative, introduce timpi de comunicare și căi de recepție clară, ochiul obișnuindu-se cu limbajul estetic și înțelegând mesajul sugerat. Un portret simetric va declanșa o reacție de calm, iar cel distorsionat se va reflecta prin stări dramatice, când apare progresia perspectivală acesta poate fi minimalizat sau, dimpotrivă, foarte monumental.



Fig.109

Auguste Renoir: *Tânăra fată stând*, pastel, 1884-90.



Fig.110 Paul Cézanne: *Portret de fată*

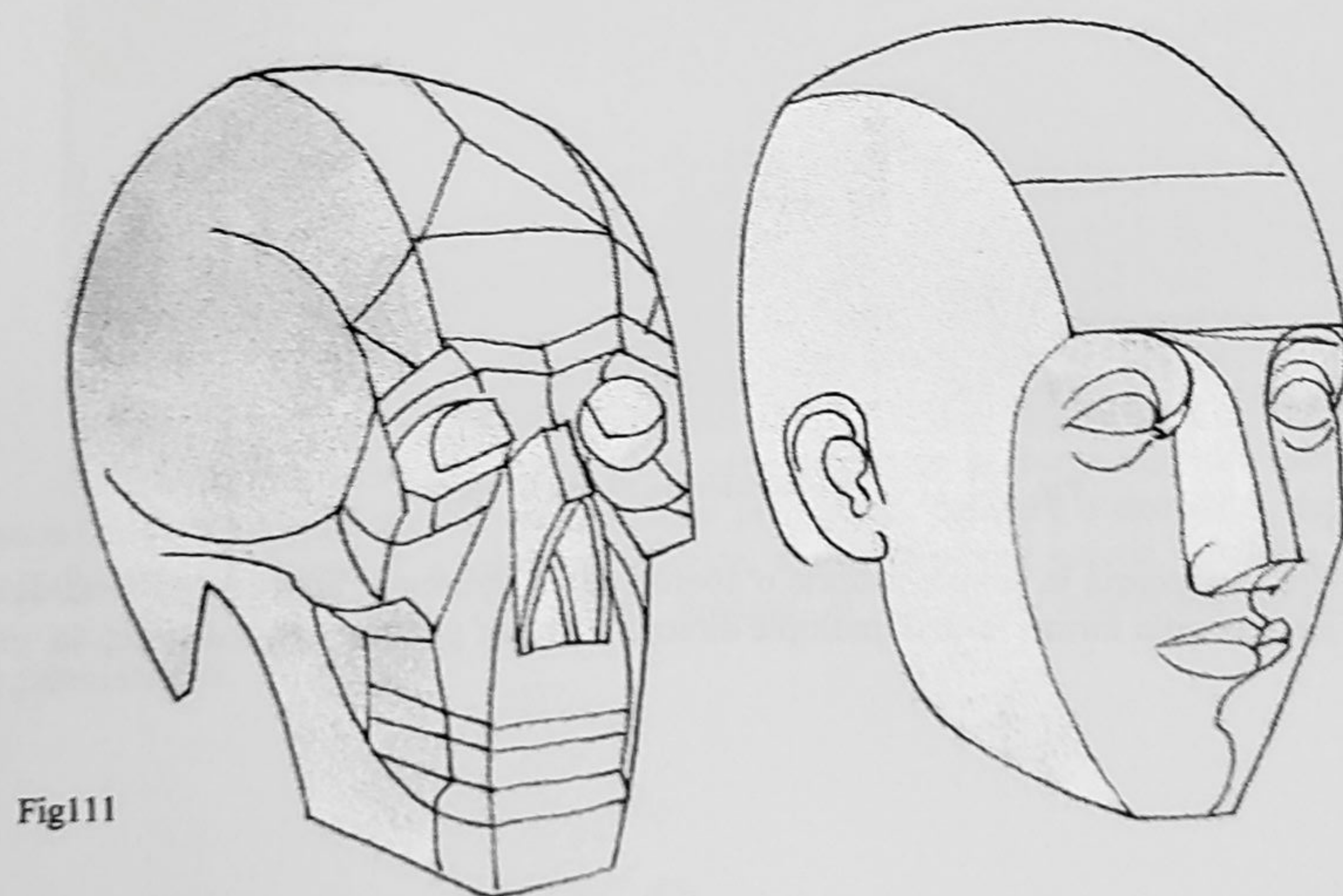


Fig111

Factura își va spune și ea cuvântul, privind un desen în cărbune atingerile ușoare ale suportului vor avea transparența sepiei și adâncimea fluidă a unei maniere sensibile, aproape de perfecțiunea atmosferei, aerului, respirației, tehnica sfumato fiind pusă în evidență foarte ușor (Fig.107). Pastelul poate păstra, ca și creionul, ușurința exprimării diafane a detaliilor, poate însă prin acoperiri succesive să domine apăsat (Fig.109,113).



Fig. 112 **Jean Alexandru Steriadi: Portret**

Creionul poartă în tehnica proprie o abordare mai riguroasă, linia putând fi modulată ușor, iar valorația formei având multiple direcții plastice: paralele, intersectate, în grilă

pătrată, hașură întrepătrunsă, juxtapusă prin apăsări diferite și experimentul poate fi continuat (Fig.110,116). Uneori, materialul ușor de abordat, cum ar fi cărbunele, revenind la el, printr-o apăsare pregnantă, folosind mâna înnegrită ori diverse materiale uscate sau grase, putem distruge structura diafană printr-o construcție riguroasă, dar greoaie, cu un deosebit nerv vibratoriu (Fig.115).

CAPITOLUL 9

EXPRESIVITATEA PORTRETULUI



Fig.113 Edgar Degas: *Dansatoare*, 1899, pastel (Ermitage).

Realizarea expresivă a oricărei construcții privitoare la forma corpului uman și, în special, îndreptându-ne atenția spre capitolul portretului, care are o deosebită importanță în oglindirea momentului, a stării psihologice, a unui fapt pur estetic, realizăm că acel fenomen este de fapt, o continuare firească și cu mult superioară fenomenului problematizării.

pătrată, hașură întrepătrunsă, juxtapusă prin apăsări diferite și experimentul poate fi continuat (Fig.110,116). Uneori, materialul ușor de abordat, cum ar fi cărbunele, revenind la el, printr-o apăsare pregnantă, folosind mâna înnegrită ori diverse materiale uscate sau grase, putem distruge structura diafană printr-o construcție riguroasă, dar greoaie, cu un deosebit nerv vibratoriu (Fig.115).

CAPITOLUL 9

EXPRESIVITATEA PORTRETULUI



Fig.113 Edgar Degas: *Dansatoare*, 1899, pastel (Ermitage).

Realizarea expresivă a oricărei construcții privitoare la forma corpului uman și, în special, îndreptându-ne atenția spre capitolul portretului, care are o deosebită importanță în oglindirea momentului, a stării psihologice, a unui fapt pur estetic, realizăm că acel fenomen este de fapt, o continuare firească și cu mult superioară fenomenului problematizării.

pătrată, hașură întrepătrunsă, juxtapusă prin apăsări diferite și experimentul poate fi continuat (Fig.110,116). Uneori, materialul ușor de abordat, cum ar fi cărbunele, revenind la el, printr-o apăsare pregnantă, folosind mâna înnegrită ori diverse materiale uscate sau grase, putem distruge structura diafană printr-o construcție riguroasă, dar greoaie, cu un deosebit nerv vibratoriu (Fig.115).

CAPITOLUL 9

EXPRESIVITATEA PORTRETULUI



Fig.113 Edgar Degas: *Dansatoare*, 1899, pastel (Ermitage).

Realizarea expresivă a oricărei construcții privitoare la forma corpului uman și, în special, îndreptându-ne atenția spre capitolul portretului, care are o deosebită importanță în oglindirea momentului, a stării psihologice, a unui fapt pur estetic, realizăm că acel fenomen este de fapt, o continuare firească și cu mult superioară fenomenului problematizării.

Expresivitatea trece dincolo de construcție, fiind posibilă includerea ei firească în conținutul formei ori distrugând-o și remodelând un spațiu constructiv. Fiecare curent artistic a adus ceva deosebit în registrul expresivității portretului, forma lui primind conotații simple sau complexe, figurative ori nonfigurative, dezvoltându-se un limbaj vizual direct, printr-un dialog receptiv, cu figura analizată minuțios ori indirect prin structurări convenționale ale jocului de suprafețe și stări contemplative de fond. Leonardo, în comparație cu Michelangelo, a subliniat firecul pe care un zâmbet detașat îl revărsa în surdină, un calm cu tente ușoare de sfumato, în care oricare personaj aproape că își dizolvă prezența în dialog cu privitorul, iar cel de-al doilea portretist robust, monumental, calmul privirilor trădând nu poezia unor stări meditative, ci, dimpotrivă, clare, limpezi ca o balanță între imponderabil și carnal, în același timp. Chiar dacă amândoi studiaseră cu frenezie forma în lumină și umbră, expresia rezulta din două filosofii total opuse: prima radiantă, abia perceptibilă, inductivă, chiar dacă purta forța unor personaje dramatice, contorsionate, privirea și cadrul plastic purtau în preajmă o atmosferă, un „spațiu psihologic exterior”, pe când la următorul misterul radiant se concentra, de fapt, în forma personajului, a cărui contrast volumetric vibra concret, carnal, aproape perfect într-o concentrare unică, atemporală. Expresia rezultă nu numai din construcție, concepție plastică, filosofică, tehnică, adică cea a unui rod al unui material sau a unei facturi, ci și din capacitatea de a dialoga vizual cu modelul, de a putea prinde starea lui mentală, afectivă, expresivă și apoi marea capacitate de interpretare (Fig.01,107). Portretistica explicată anterior rezultă din lucrări încheiate în compuneri complexe de draperii și fundalul perspectival, problematică ce urmează a fi aprofundată în cadrul compoziției.

Edgar Degas, ca și Veronese, diluează spațiul prin culori diafane, care însă conțin un întreg șir de studii premergătoare, riguroase, incisive, cu modulații profunde, concentrări și dozări, hașura mergând pe formă, iar uneori fiind aproape secționată, asemeni cioplituri cu porozități pietrificate. Forma rezultată sugerează carnalul, starea psihologică, ritmul, aglomerarea în raport cu spațiul (Fig.113).

Nici nu s-ar putea bănuși că un desen abia gravat de Picasso (Fig.114), a cărei manieră picturală este cunoscută ca dinamică, în tușe viguroase, iar în perioadele finale articulate coleric, reflectând poezia intelectualizată, speculativă și personalizată, în comparație cu Veronese, al cărui suport pictural calm poate ascunde un desen atât de riguros, privirea personajului punându-se în contrast cu o forță vitală, viguroasă mai mult ca prezență tumultuoasă, pigmentată a unui personaj de fundal. Desenul poate însă respecta și linia ideativă, așa cum la Delacroix spațiul amplu, dincolo de concepție și plasare este echivalentă atât în studiul premergător, cât și în elaborările finale. Personajele, chiar dacă au forța unei mișcări revoluționare, se detașează luminos, spațiul integrându-se echilibrat, lumina și umbra fiind concret ierarhizată în tot cuprinsul portretului compozițional. Un rol important, ca și în arta scenică, îl au ochii, configurația exagerată sau, dimpotrivă, a deschiderilor acestora, mușchi și expresia tegumentului, apoi nasul și buzele, care prin subțirimea și grosimea lor pot fi glaciare sau senzuale, calme sau nervoase, idealizate sau stâlcite de stări psihologice. Leonardo, Goya și Dürer au fost doar premergătorii deschiderilor pe drumul cunoașterii și descifrării expresiei: bucuriei, melancoliei, colericului, flegmaticului și a sanguinului.

Portretului compozițional i se creează și alte zone expresive, care dau efervescență spațiului de concepție. Astfel, apare drapajul în care intră construcția toracelui și, în special, cu un rol pregnant expresiv, interpretarea mâinilor. Între portret și mâini există o legătură expresivă, un dialog și o atmosferă care dezvoltă capacitatea personajului de a-și dezvălui caracterul și constelația lui psihologic-afectivă.

Fig.114

Pablo Picasso: *Cap de femeie*
(1881-1974)



Prezența expresiei portretului concret, academic ce poate fi calculată geometric, analitic, poate duce și la pierderea controlului axial riguros, a conceptelor deja arhicunoscute (Fig.117-121).



Fig.116

Eugene Delacroix: *Femeie din Alger*,
(1834), creion cu mină de plumb



Fig.115

Veronese (1528-1588):
Cap de copil negru, Paris,
Luvru.

Imaginația poate dizolva, rupe, distorsiona forma constructivă a portretului, rezultând din jocul de forme rămase sau recompuse, ca o stare mentală, o reacție meditativă, un acord sau dezacord, prin care personajul comunică cu privitorul (Fig.118,119).

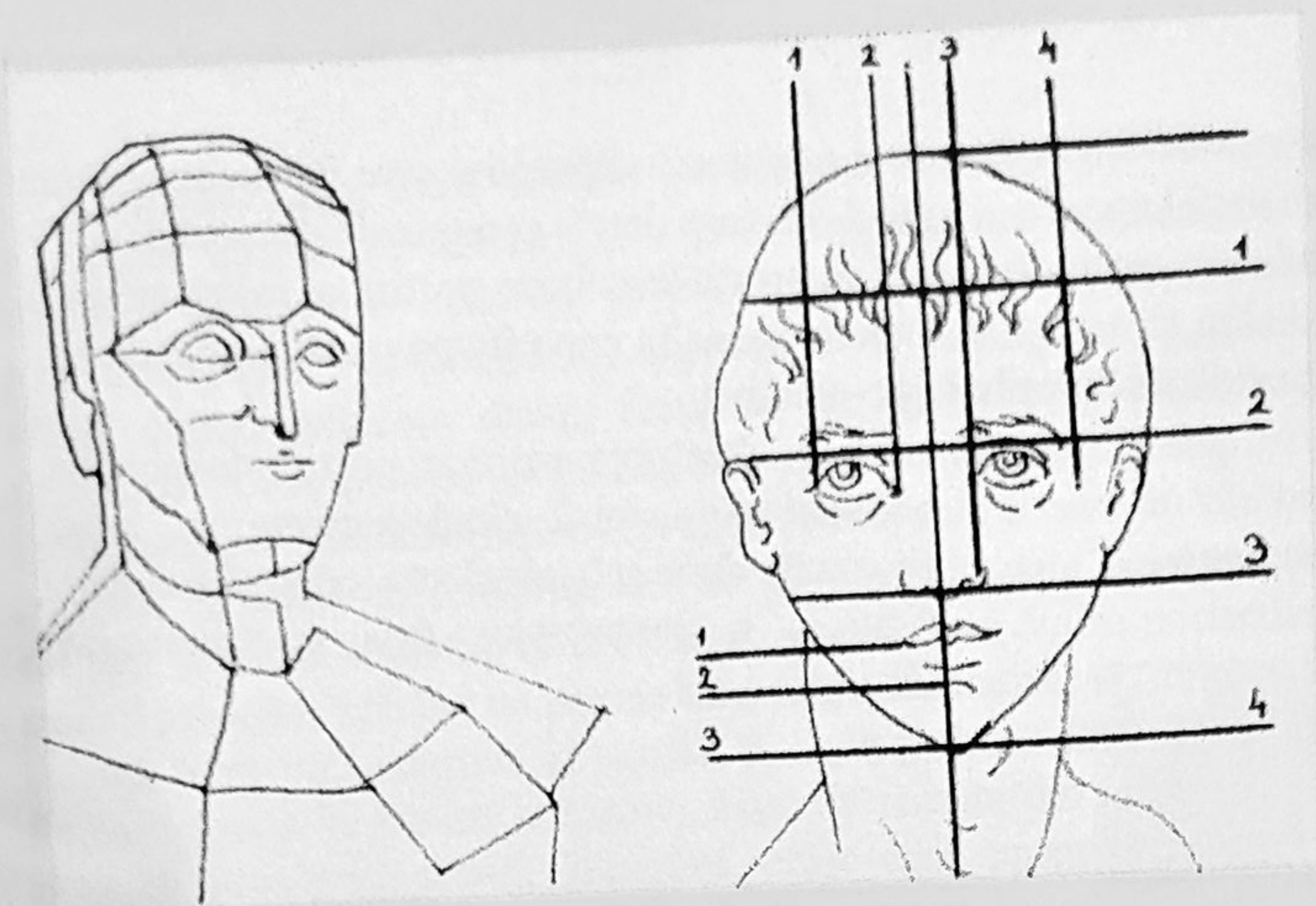


Fig.117
Sistemul axial, după Dürer (stânga) și Gheorghe M. Tattarescu (dreapta)



Fig.118
Salvador Dali: *Figură antropomorfă*, 1954.



Fig119
Salvador Dali: *Gala placida*, 1952.

Expresia surrealită a șlefuit existența perspectivei prea concretizat stabile, cu o greutate a perspectivei exterioare și interioare, în același timp, Dali a exacerbat fantasmale.

Fig.120
Salvador Dali: *Metamorfoză
 paranoică a portretului Galei,*
 1932



Fig.121
Salvador Dali: *Două portrete
 ale Galei,* 1933-1934.



Un personaj studiat de artist se poate releva, evoluând în spațiul plastic prin explozia existențială primordială între primitiv și conceptualul revoltat, punând în dialog continuu relația directă, între universul feminin și cel masculin, de aici portretul ca stare fiind un detaliu pentru compoziții grandios elaborate. Universul artistic este fantastic de divers, iar expresia pe care o descoperă fiecare artist este uneori progresivă, alteori cu totul diferită, experiența dezvoltând noi modalități de interpretare sensibilă.

Corneliu Baba a avut mai mulți idoli, a trecut prin portretistica academică spre cele mai rafinate diluții, concrete, alteori abstractizate interpretări ale formei portretului.



Linia și pata, accentul sau aerul, dozarea și spațiile șterse abia perceptibile, transparențele, adaosurile, acumulările cantitative dezvoltă puterea de sugestie și expresie a unei priviri clare, limpezi, dramatice sau cuprinse de furia și nebunia unei anume existențe.

Jocul cursiv, purtat, între-pătruns printr-o hașură paralelă, prin accentuări sau vibrații, prin transparența materialului, care prinde prin dozări ușurință și greutate (Fig.122), apoi din suma a nenumărate încercări, în contrast cu tușe sintetice și creionări vagi, din câteva linii distingem un portret impunător, trecut cu asprime, dar marcat demn de viață. Maniera de interpretare atinge granițele între grafică și



Fig.123
Corneliu Baba:
Jocul de a Rembrandt

picturalitate, între forța liniei simple, modulate și cea irizată, abia atinsă sau ștearsă prin porozitate sau sugativare. Portretele feminine la Baba au o undă de tristețe, pe când celelalte interpretări pornesc de la forța debordantă, impunerea unei personalități puternice, concret conștiente sau, dimpotrivă, cu o inocentă deșertăciune a nebuniei. Expresia însă nu este dusă până la grotesc, personajele cât și spațiul având



Fig.124
Corneliu Baba: *Portretul mamei artistului*
desen în creion

coerență și o impresionantă forță vitală.

Expresivitatea poate fi uneori învățată, calculată prin construcția sau relaxarea musculaturii faciale, însă nici odată nu se egalează cu talentul și imaginația de a crea un mod nou de abordare. Rezultă din acest context de idei că recepția vizuală expresivă intră în contact direct cu privitorul și uneori gestul nu poate fi tradus, comunicarea fiind instantanee, iar cuvintele sunt de prisos.

Cézanne ne reamintește de studiul concret, cu lumina și umbra dirijate coerent pe formă, expresia personajelor având nu profunzimea de care ne-am ocupat puțin mai înainte, ci detașarea, calmă, intelectualizată, rezervată.



Fig.125 A.Durer: Studiu de cap pentru compoziția Rosenkranzbild, 1606.



Fig.126 Paul Cézanne: Studiu pentru portetul lui Pierrot și arlechin, 1888

CAPITOLUL 10

FORMA CONSTRUCTIVĂ A CORPULUI UMAN

Desenul corpului uman se realizează în patru mari etape: încadrarea în pagină, complexul sistemului axial al punctelor de reper și de proporție, pornind de la sugerarea construcției sistemului osos și cel al mușchilor, redarea formei volumului pe planuri constructive și, în final, rezolvarea expresiei, a facturii interpretării modelului.

Încadrarea unui simplu crochiu ține cont de marginile echilibrate în cele patru direcții ale sistemului axial central.

Primele puncte de reper, stabilite în funcție de axa pe care se înscrie și centrul de greutate, se vor ierarhiza de sus în jos, urmărind proporția, adică rezultatul măsurărilor și raportării segmentelor principale și secundare (Fig.128,130, 131), acestea asemănându-se cu forme geometrice mari. După diverse proporții stabilite încă din antichitate, dimensiunea capului (care intră de șapte, șapte și jumătate sau de opt ori, doar tipul eroic având segmentul nouă) va fi întotdeauna unitatea de măsură principală în stabilirea proporțiilor dintre părțile corpului. Segmentul ce delimitează capul va fi diferit în funcție de vârsta omului, în perioada copilăriei spre adolescență variind de la o dimensiune mare spre una mai mică, ajungând la cea finală de adult. De la creștetul capului spre umeri, după ce am stabilit axa centrală, respectiv coloana vertebrală, cu forma dreaptă văzută din față ori sinusoidală din profil sau semi profil, marcăm ca un triunghi punctele de reper pentru umăr.

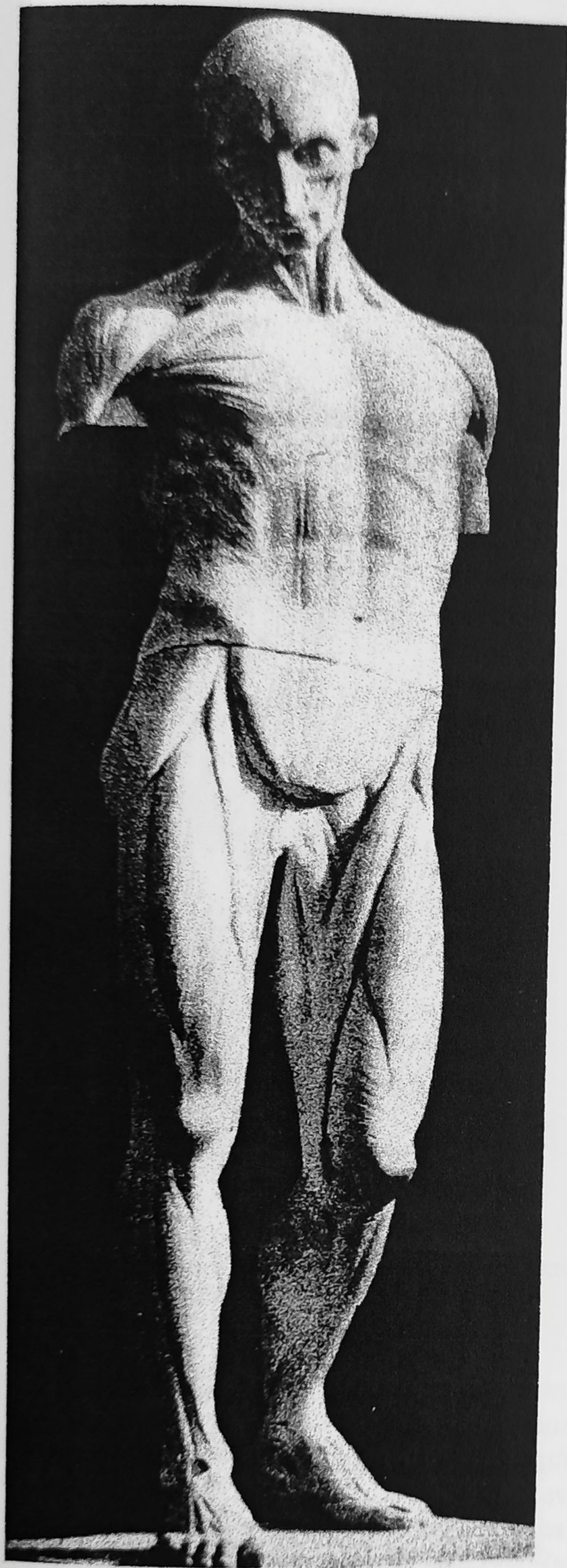


Fig.127

Brâncuși și D. Gerota: *Ecorçeu*

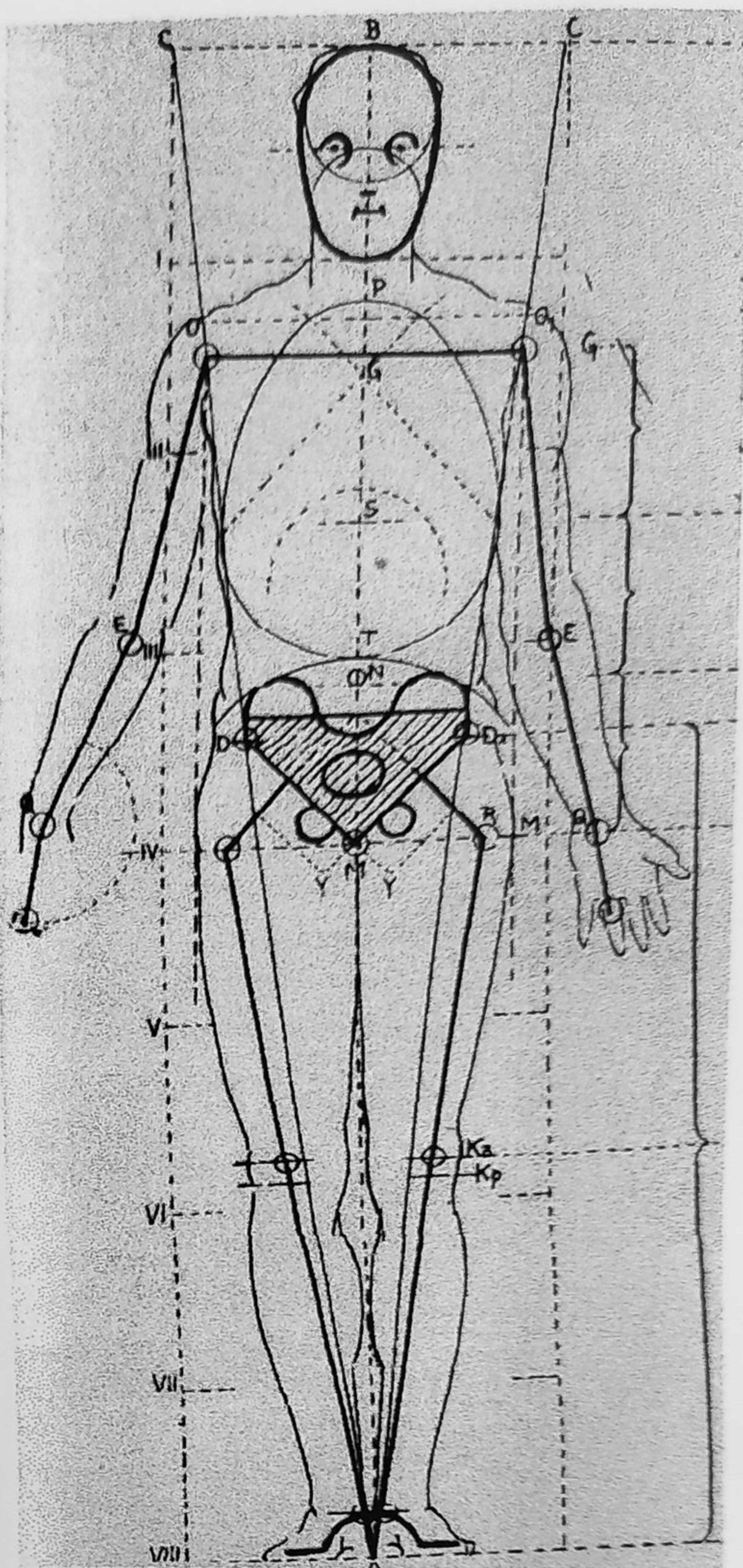
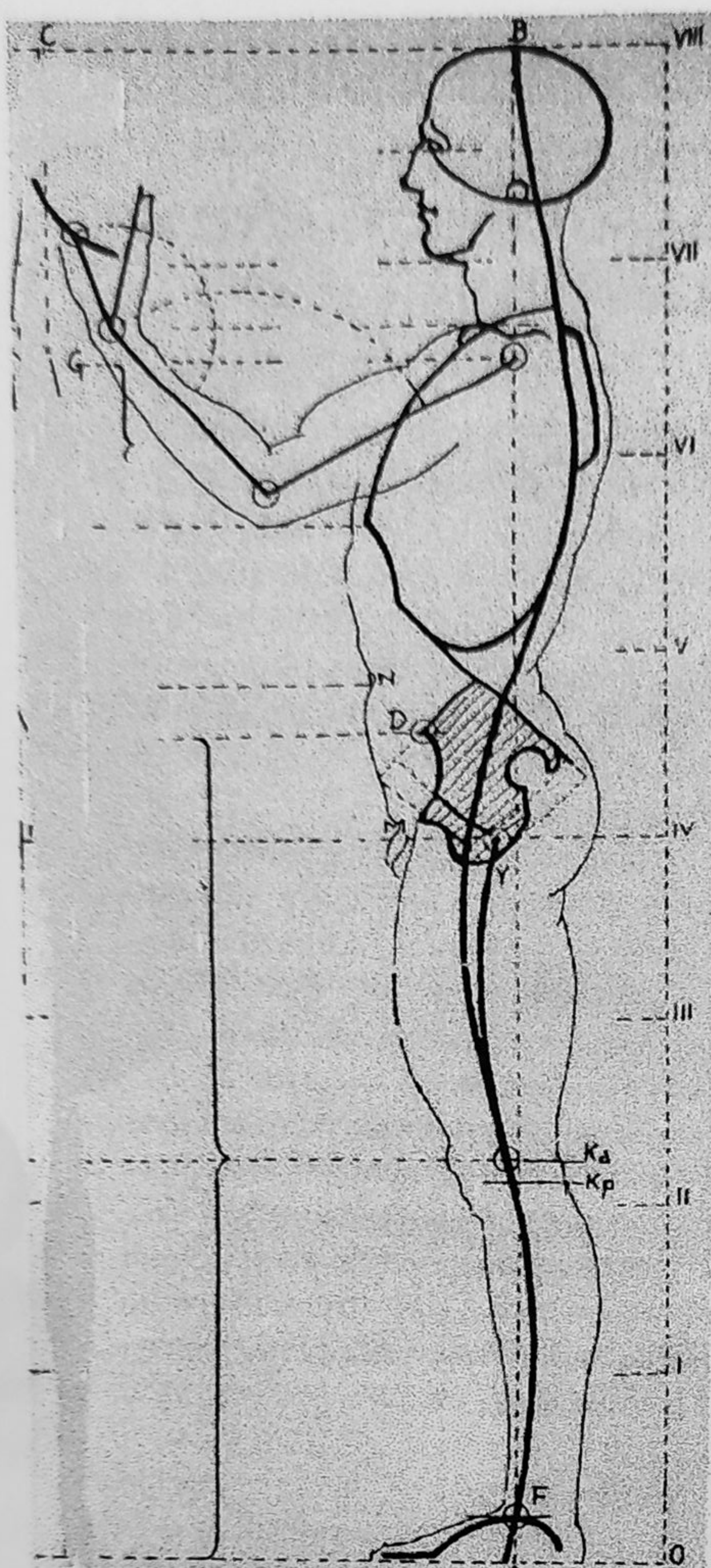


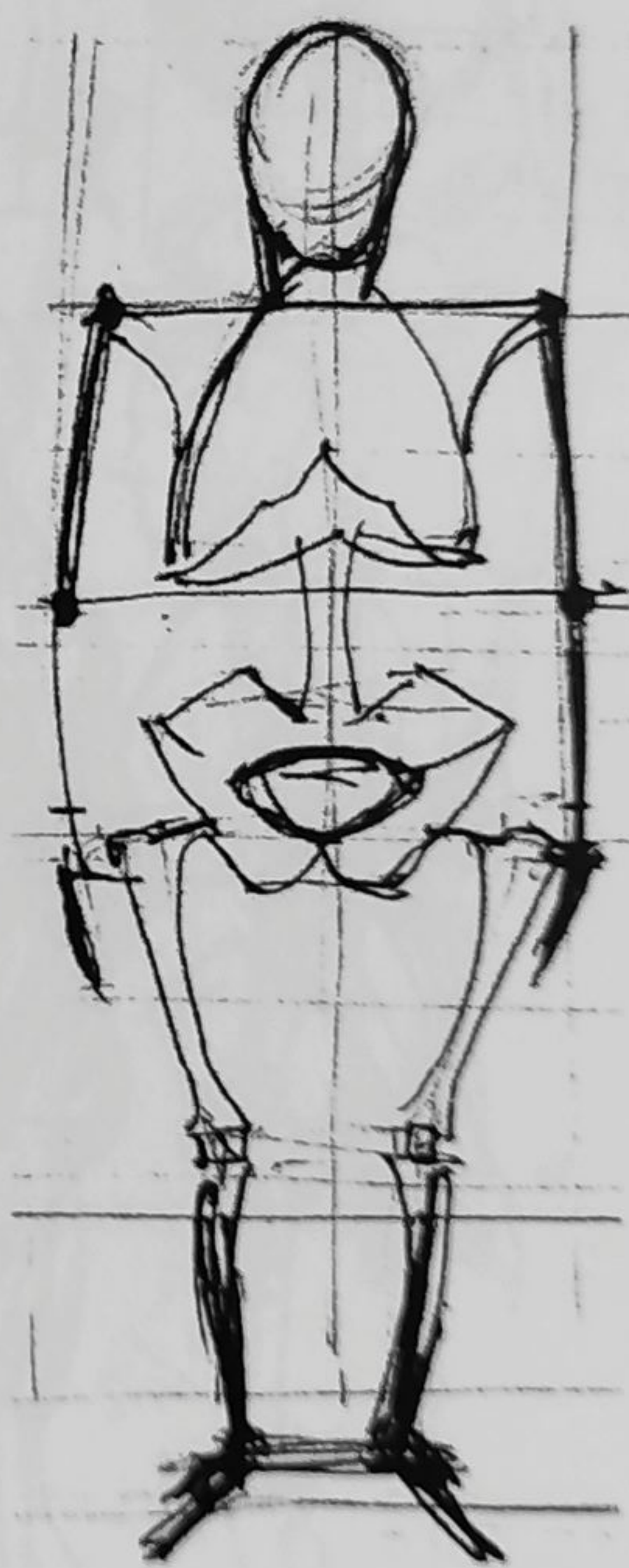
Fig.128
Proporțiile corpului masculin (După Fr. Meyner)

Partea toracică încadrată într-o formă mare paralelipedică și care poate fi distorsionată sinusoidal, în funcție de coloana vertebrală, continuă actul creator virtual al observației. Bazinul se încadrează într-un trapez, care la corpul masculin este cu mult mai îngust și are partea superioară mai dezvoltată (Fig.128,131b,132), iar la construcția feminină fiind mai lat, în partea inferioară axa de construcție extinzându-se, în funcție de tipologia constituției orientale sau occidentale specifice (Fig.130,131,a,134,135).

Fig.129
Forma constructivă
a scheletului simpli-
ficat



Fig.130
Puncte de reper pentru construcția
scheletului corpului feminin



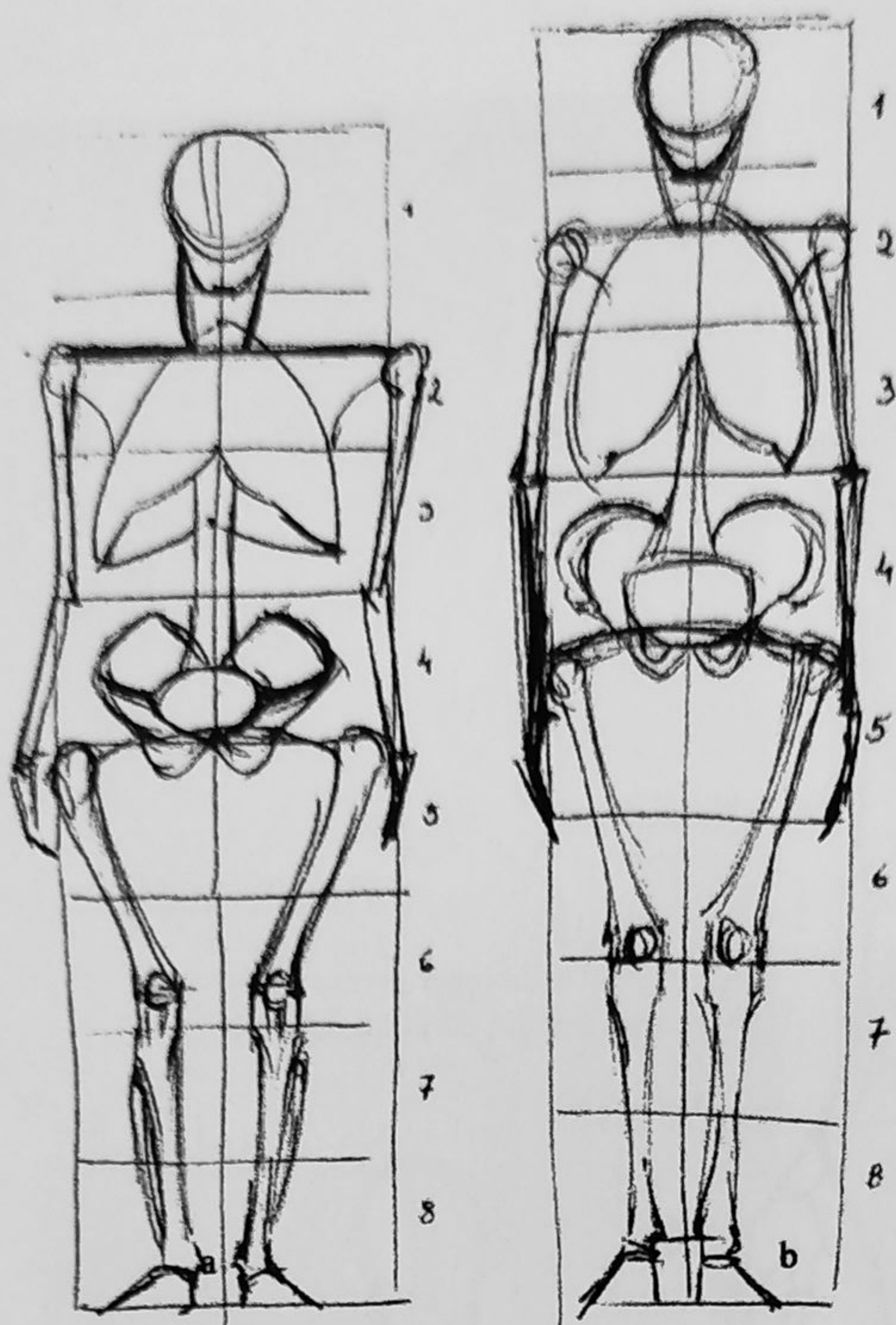


Fig.131
Unitatea de măsură pornind de la înălțimea capului pentru construcția punctelor de reper a scheletului feminin (a) și masculin (b).

Fig.132
Corelația între punctele de reper, sistemul osos superficial și cel muscular.



Fig.133
Părți armonice care respectă raportul secțiunii de aur pentru segmentele constructive ale corpului uman.

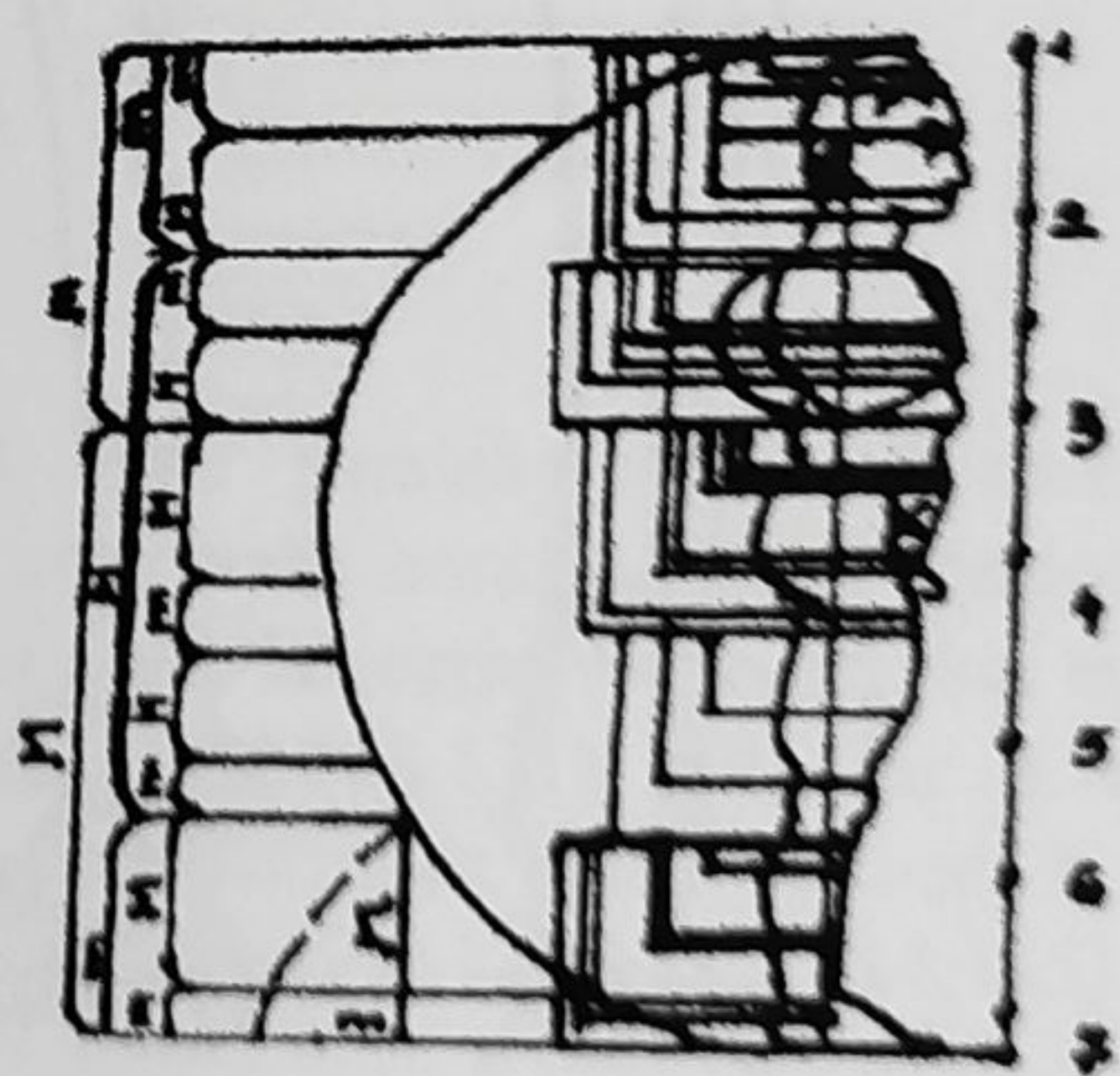


Fig. 134
Forma scheletului
cu lumină și umbră

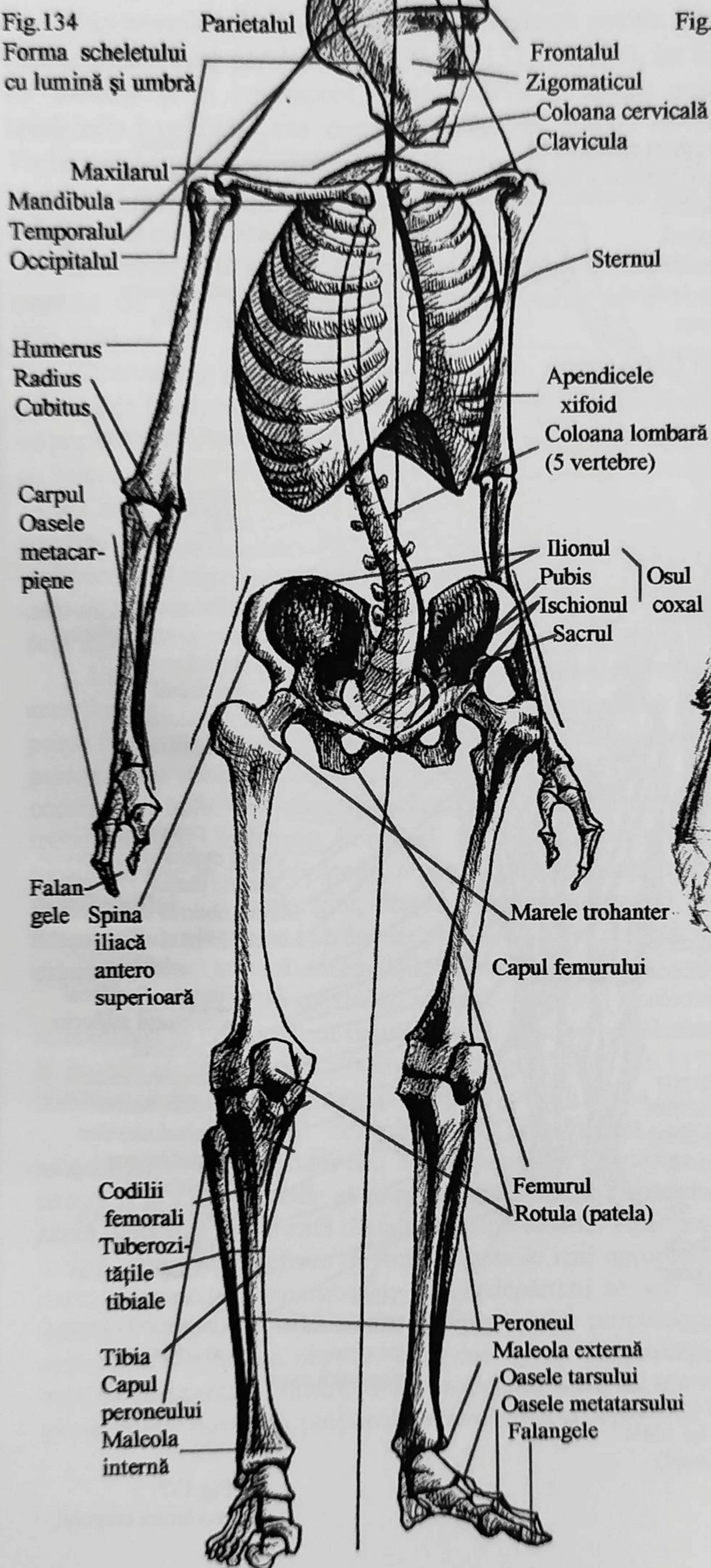
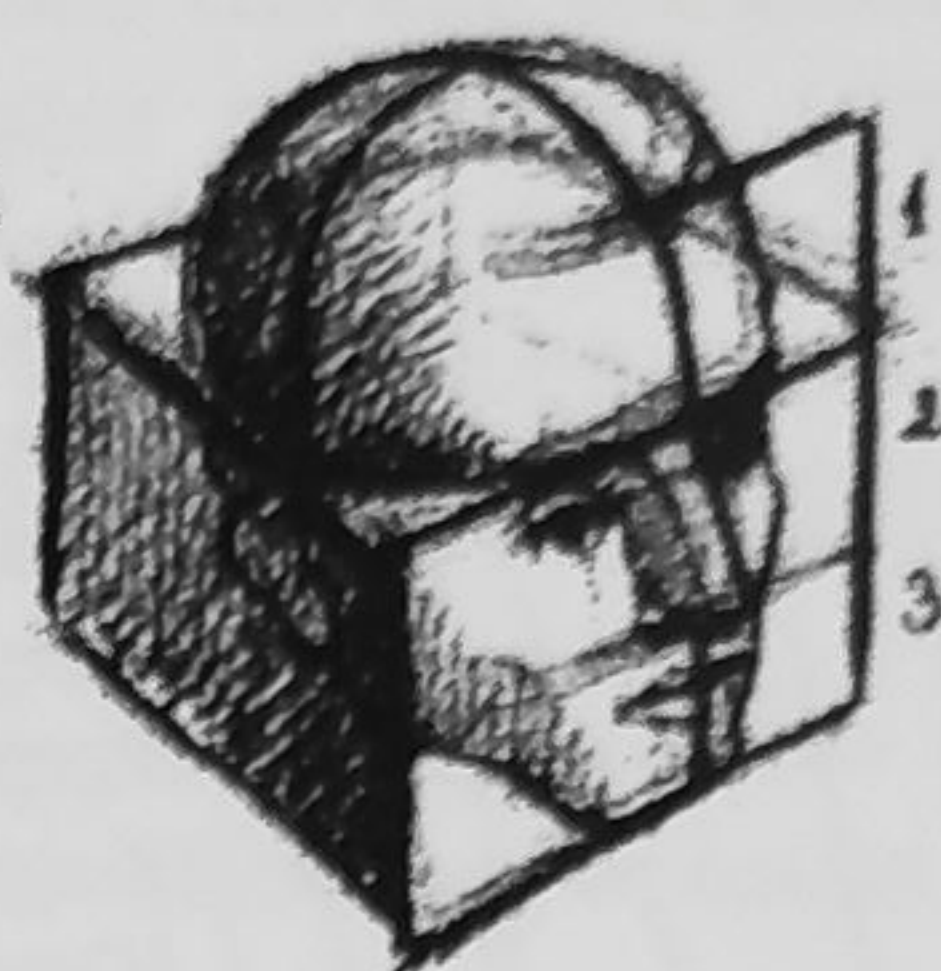


Fig. 135 Capul unitate de măsură



Cele trei părți ale feței
Capul înscris în cub

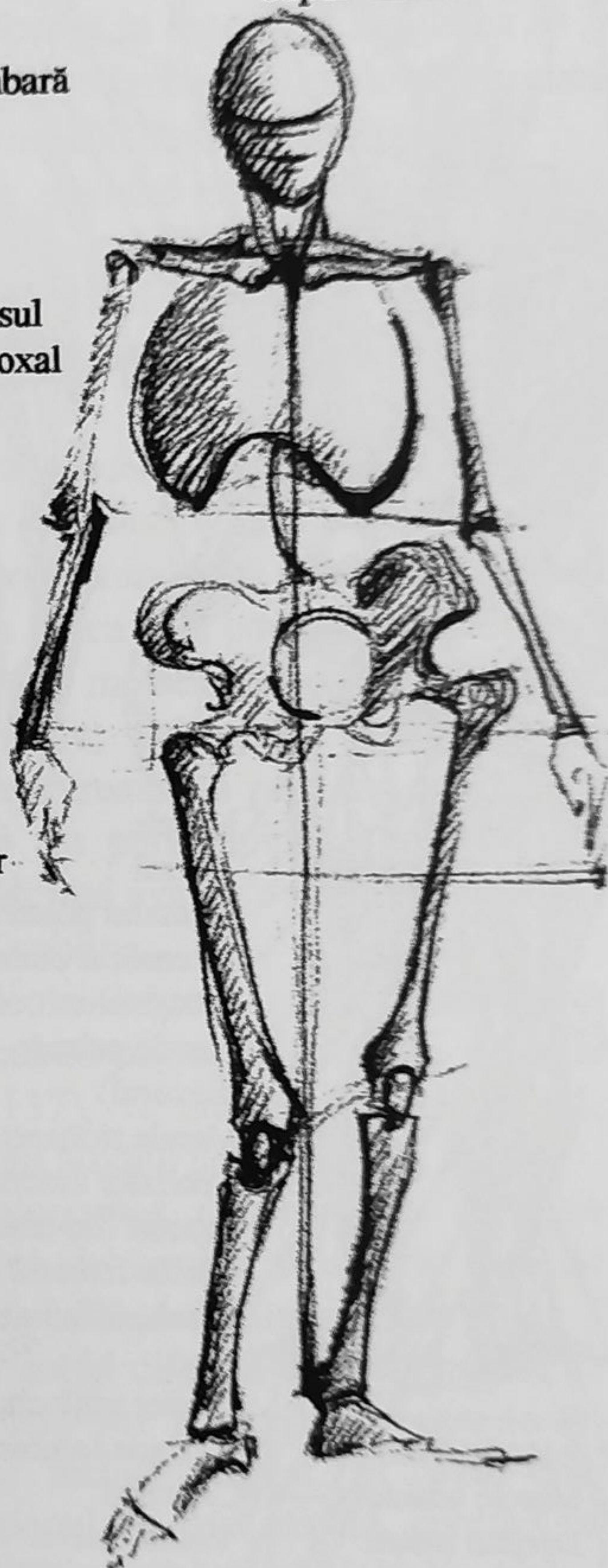


Fig. 136
Scheletul în contrapost

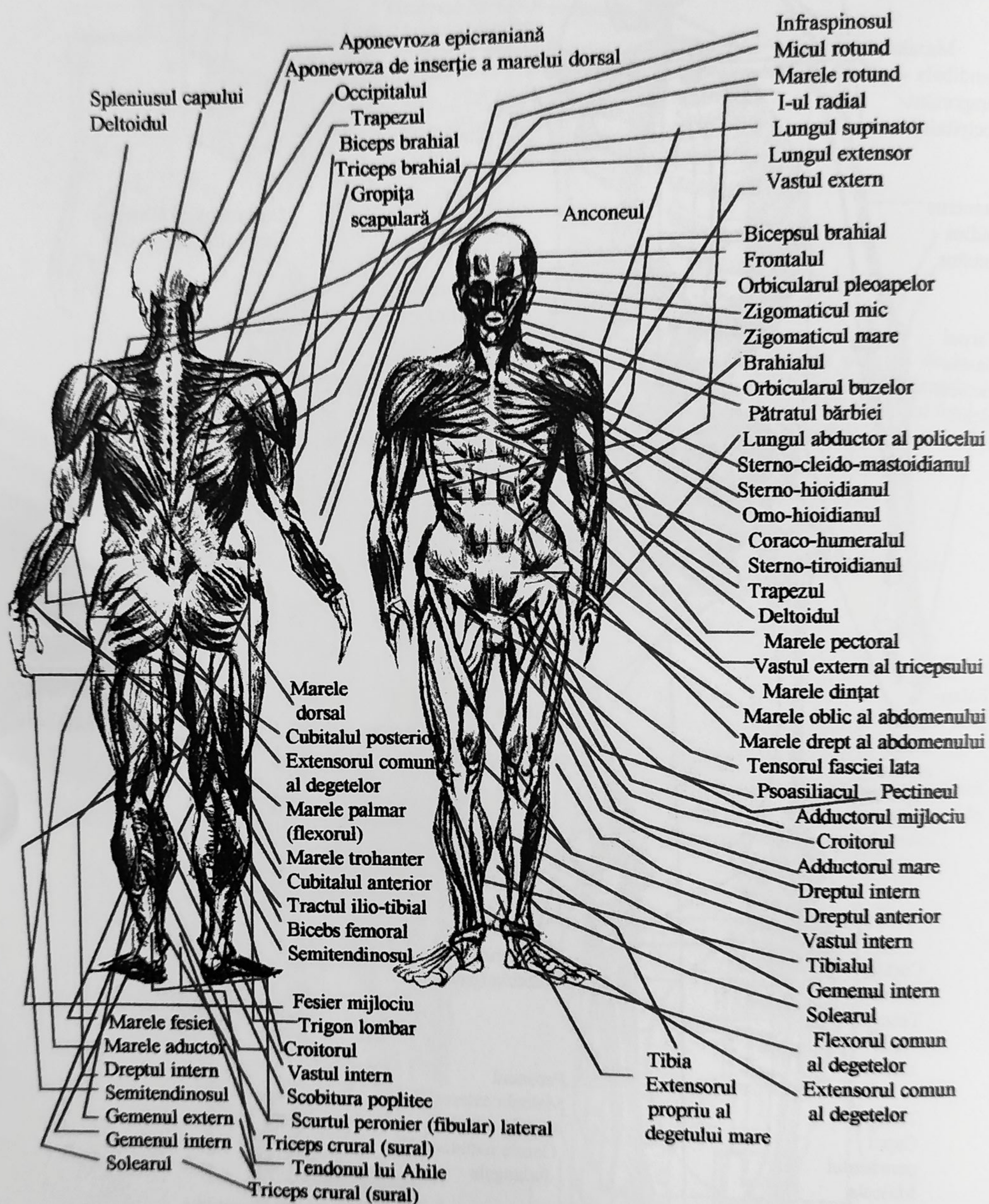


Fig.137
Musculatura corpului

Axa umerilor și a bazinului pune în evidență poziția modelului, ea fiind dreaptă când cele două axe sunt paralele (Fig.129,130,132,133,134), iar toate celelalte extremități sunt tot paralele și în contrapost, când undeva în spațiu acestea se întâlnesc (Fig.136), rezultându-i celelalte axe care se așează în funcție de poziție și mișcare (Fig.139). Trohanterul (marele trohanter) este punctul de reper imediat următor, după ce am stabilit axele mari, generale ale bazinului, acesta evidențiindu-se atât la schelet, la musculatură, cât și la persoanele osoase.

Măsurând în continuare structura corpului uman, descoperim partea sa de mijloc, marcată de punctul de reper al zonei pubiene, în direcția inferioară a osului sacru (Fig.134).

Descoperim și părți armonice (Fig.133), dacă luăm și raportăm segmentele corpului, pornind de la cap, frunte, nas, ochi, buze (Fig.135), apoi capul în raport cu lungimea sa și cu partea toracică, tot această ultimă parte (E) raportată la înălțimea picioarelor, împreună cu bazinul până la apendicele xifoid (M), în acest sens exemplele fiind nenumărate.

Corpul clădit mai întâi prin forme geometrice mari, pornind de la puncte de reper stabilite (Fig.128,131), apoi sistemul planimetric dezvoltat poate fi observat și perspectival, păstrând relația între volumele constructive mari (Fig.139), succesiv cu diferențierea prin hașură a planurilor dezvoltate, descoperim prima fază a luminii și umbrei, deci forma volumetrică integrată în spațiul virtualizat (Fig.140).

La un desen extremitățile își au importanța expresivă, modelul grăind uneori asemeni artei dramatice prin portretul unei limpezimi a privirii și a mâinilor, uneori poziția corpului poate fi sugestia unei stări absolute, dată de o închinare rembrandtiană a picioarelor unui personaj sau văzută academic de Dürer (Fig.141-145). La fel ca și la corp, extremitățile se construiesc inițial din planuri geometrice (143), carpenele, metacarpenele, tarsienele și metatarsienele, împreună formând un trapez constructiv, falangele, deci degetele încadrându-se în paralelipipe, a căror corespondență este realizată prin axe arcuite ale încheieturilor. Ca prelungire, brațul și antebrațul vor fi tot paralelipipe de structură incipientă, dar la picior apărând ca puncte de reper cu mult mai evidente maleola internă și externă, comparativ cu extremitățile radiusului și a osului cubitus.

În poziția contrapostului normal, neforțat, maleola internă are o importanță remarcabilă în poziționarea figurii. Astfel, linia perpendiculară pe suprafața bazei, dusă de la gropița dintre clavicule (sternotiroidianul), (Fig.136,137), va atinge maleola internă, stabilind și centrul de greutate și echilibrul pentru schița sau studiul propus.

Volumul poate fi dezvoltat prin amplificarea planurilor constructive, expresia mușchilor, a tegumentului sau a interpretărilor succesive de lumină și umbră, date de hașură (Fig.138). Trebuie să ținem cont de poziția modelului față de lumina care poate fi aspră, concretă și difuzată diafan, aproape incertă. Apar astfel diferențele de atingere, de umbră, penumbră, reflexe și luciri. Planurile mai apropiate vor fi luminos contrastante, acestea puse în comparație cu cele îndepărtate se vor închide treptat. În cazul unei iluminări inverse se va dezvolta ierarhia, invers proporțional cu faza inițială, contrastele evidențiindu-se ca un negativ. Intervine relația dintre înălțime și lumină, ierarhia ținând cont de perspectiva constructivă a modelului, dacă lumina va fi mai sus ori mai jos, toată gama variind direct proporțional cu apropierea și depărtarea.

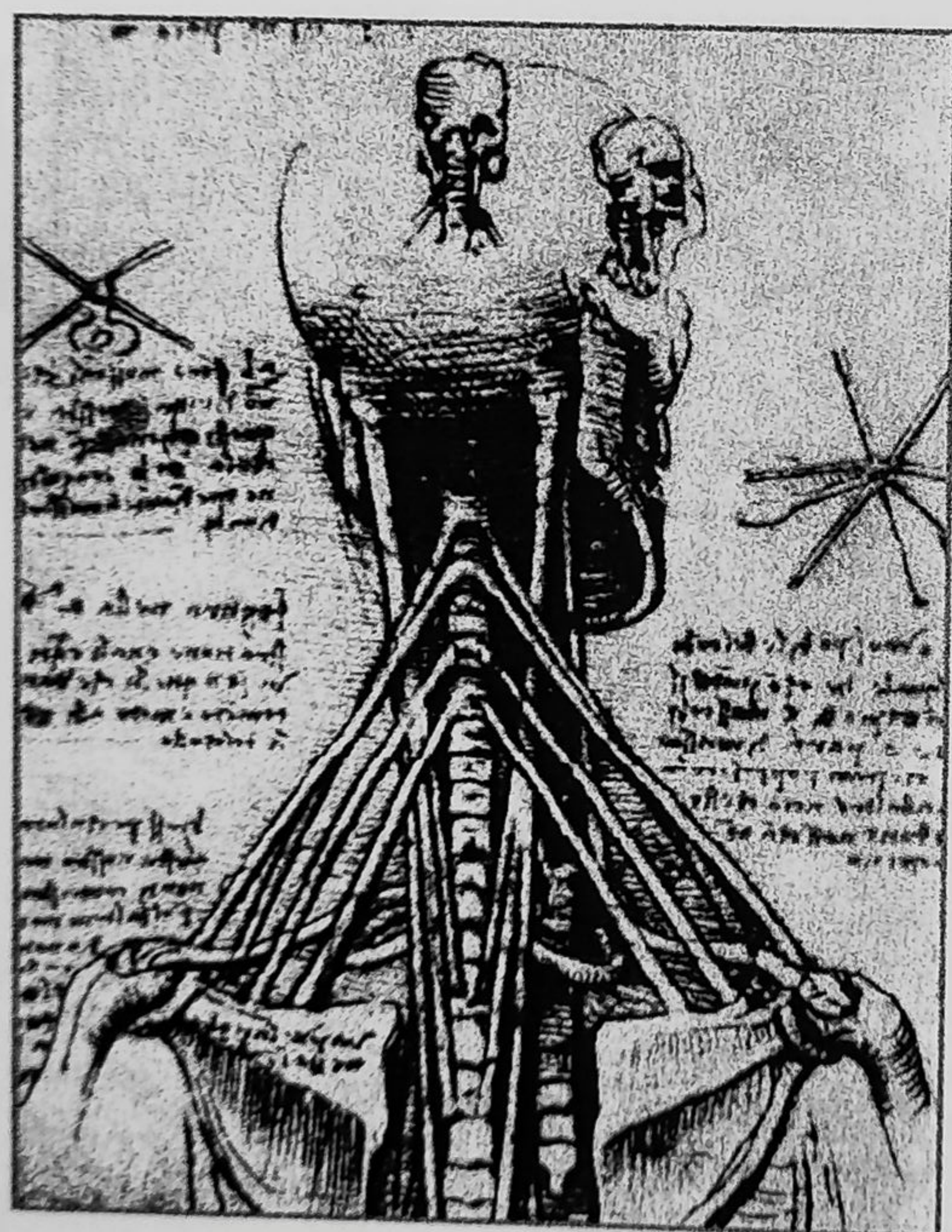
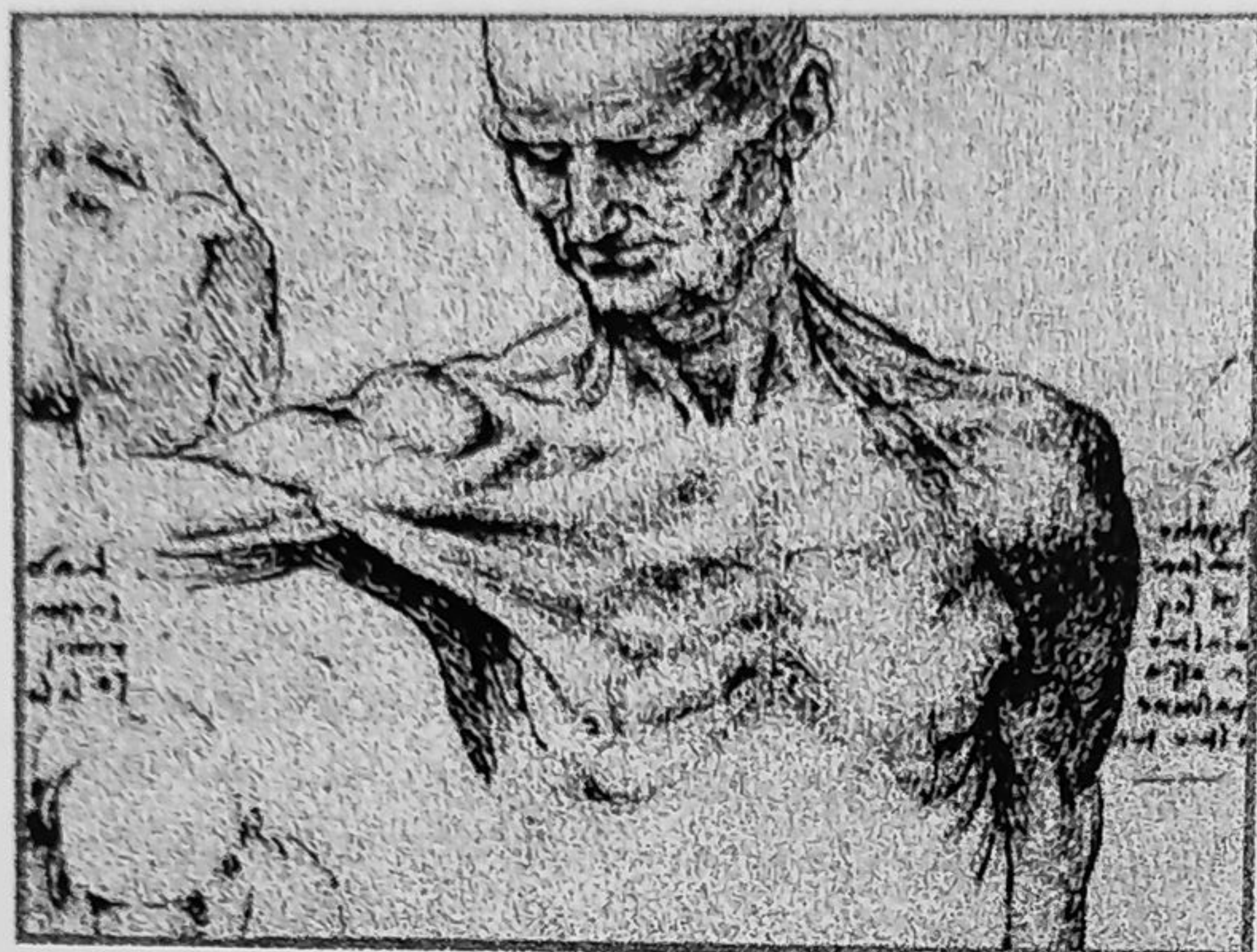


Fig.138
Leonardo da Vinci: Relații anatomice

Înainte de a aborda expresivitatea interpretării corpului uman, este important să ne reamintim proporțiile după canonul utilizat de pictorul Tattarescu care în tratatul său,... despre proporții, remarca „egalitatea dintre torace, femur și tibie, dintre deschizătura brațelor și înălțime, dintre mână și față, dintre picior și cap etc. Apoi divizarea capului în patru părți egale, a părții inferioare a capului în trei părți egale etc. El considera aceste măsuri drept norme medii, care trebuiesc luate ca fixe”. Foarte mulți artiști au fost preocupați de descifrarea geometriei structurii corpului uman. Astfel, a fost speculată poziția obișnuită, cea verticală (ortostatică); linia verticală (axa centrală verticală), care trece prin centrul corpului omenesc, dă naștere la două planuri simetrice, văzute la poziția din față sau spate, care se ierarhizează în spațiu ca: planul „frontal, care împarte corpul într-o jumătate anterioară și una posterioară și planul numit sagital, care împarte corpul în două părți simetrice, trecând la distanță de organele duble (simetrice) și prin mijlocul organelor mediane de la suprafața corpului”. Amintindu-ne deci, de elaborata teorie a tratatului lui Constantin Baraschi, prin care corpul omenesc se transformă într-o adevărată complexitate a unei întregi teorii despre forma structurală, osoasă, musculară și expresivă, rememorăm din corpul omului „organe și formațiuni perechi: Ochii, urechile, mamelele”, membrele superioare, membrele inferioare, „fesele etc., ..., deci un sistem de repartizare a volumelor, în care simetria joacă un rol considerabil.”

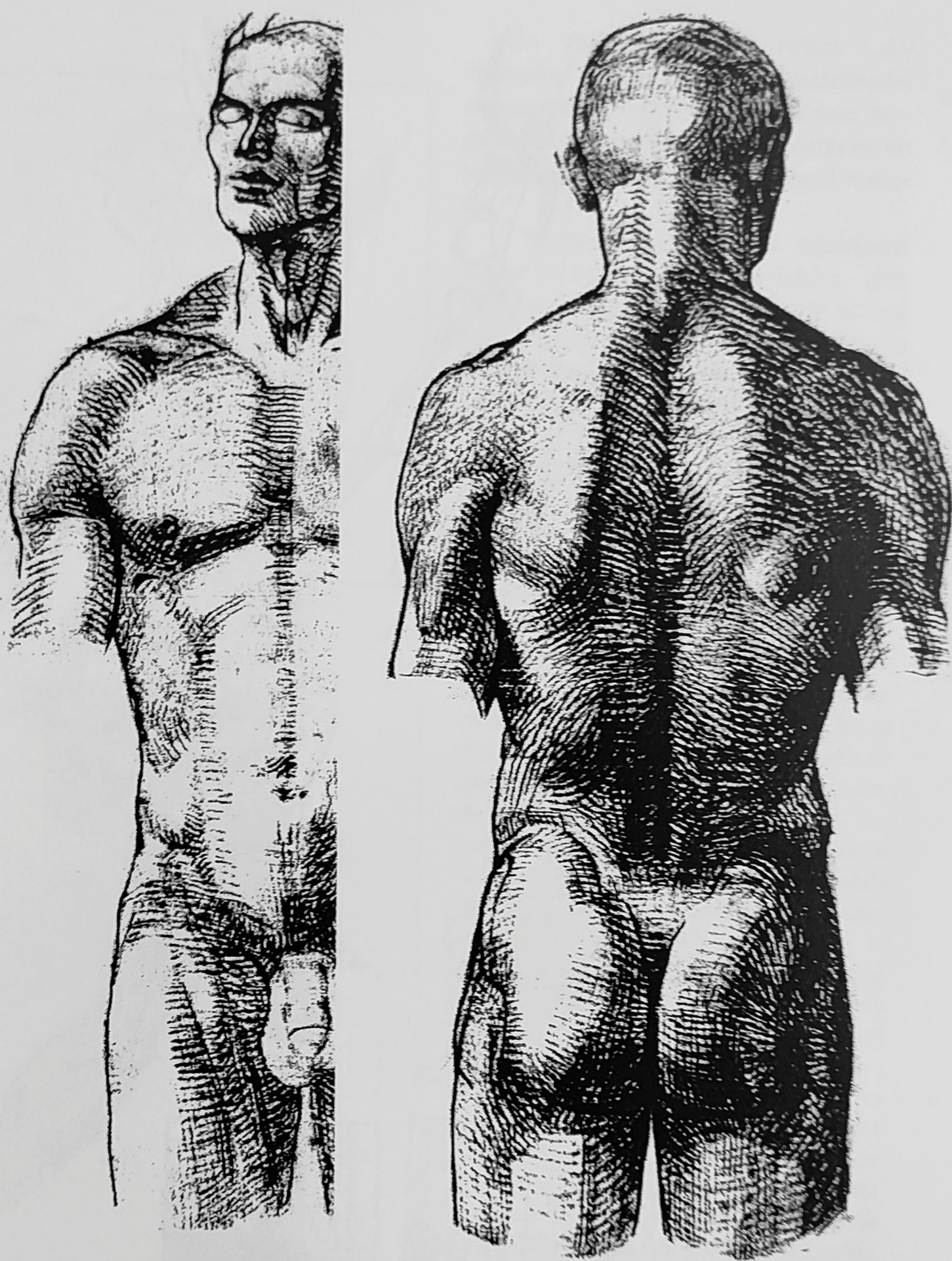


Fig.139

Gottfried Bammes: *Studiu academic realizat ca practică pentru studenți*

Fig.140
Studii pornind de
la sistemul axial,
sistemul osos, pla-
nuri perspective
și planuri de lumi-
nă-umbră într-un
spațiu virtualizat.
(Gottfried Bammes)

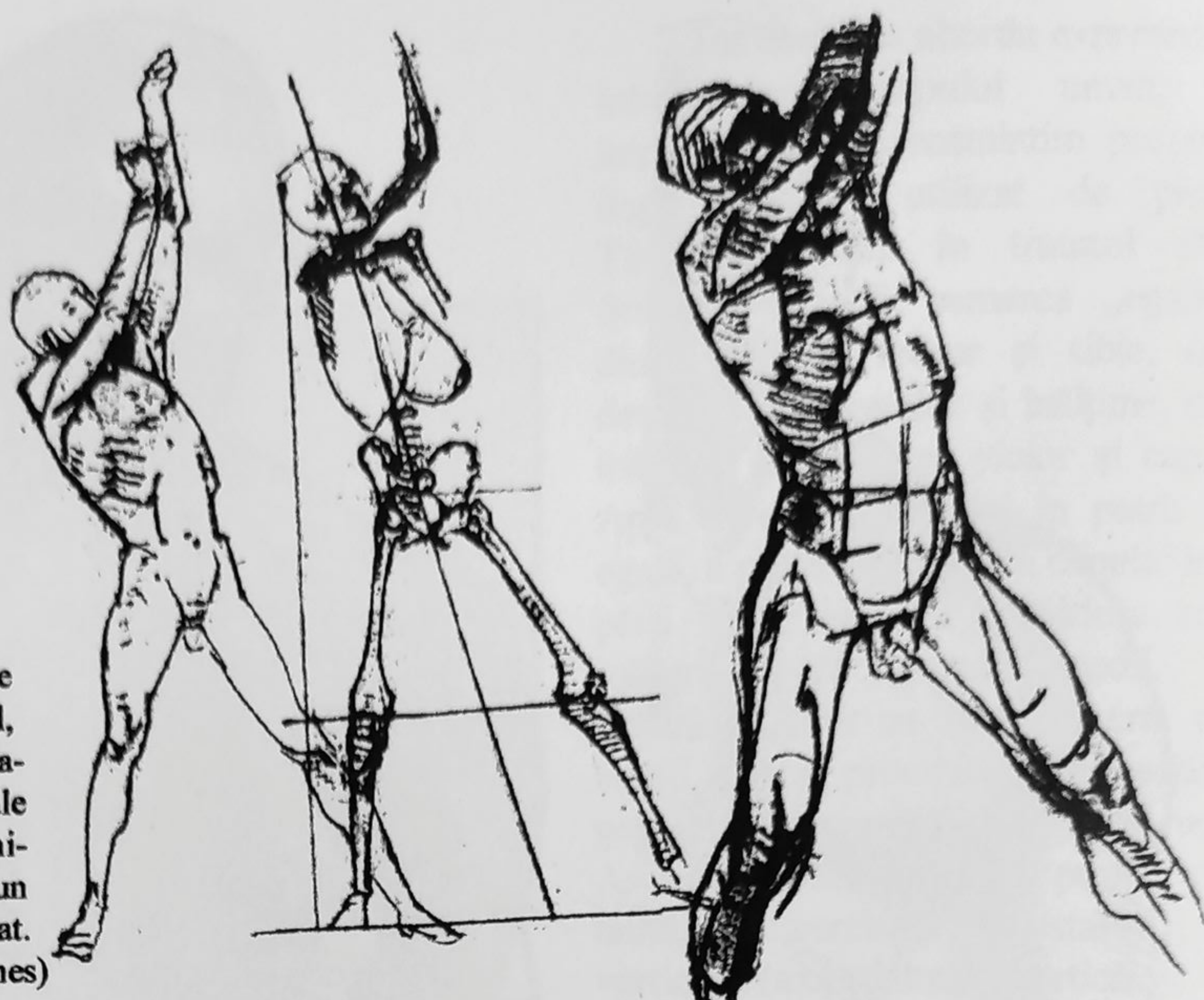




Fig.140a
Michelangelo: Desen în peniță

Un rol considerabil revine „diviziunilor longitudinale” și „caracterului segmentat al corpului”. „În lungime, inegalitatea diviziunilor se află în contrast cu simetria bilaterală, rupându-i uniformitatea.”

Segmentele corpului se raportează unele în comparație cu celelalte, prin măsurarea efectivă, ținând cont în același timp de perspectiva corpului, distanța plasării modelului și unghiul de privire. Deci, brațele vor fi mai lungi decât torsul, brațul se va diferenția de antebraț, picioarele vor fi mai lungi decât brațele, torsul se va remarca în comparație cu membrele, el fiind cu mult mai voluminos decât toate elementele constitutive, având însă o „diversitate în echilibru”.

Putem calcula „codul tuturor proporțiilor”, remarca Ch. Blanc, întregul arsenal de cunoștințe dobândite temeinic: „repertoriul tuturor măsurilor”, „legea mișcărilor”, „traseul curbilor”, așa-zisele „prototipuri”, tușele laviare ale cărbunelui, rigurozitatea creionului, înconfundabila peniță, dar nu vom putea niciodată învăța, ci doar înmobiila imaginația, iar talentul astfel este cel care dezvoltă adevăratul sentiment al desenului corpului uman. Importantă este calea de redare a figurii umane, care uneori, prin virtualizarea spațiului, adică realizarea a acelei hașuri închise a părții luminate și deschise a celei umbrite, vom reda frumosul adâncimii, care se reflectă în imaginația privitorului, ca o lume de dincolo a ideilor și formelor. Acest continuu dialog între model, forma sa exterioară și sugestia dată de expresie, poartă liantul harului cu care este redat de creator.

Artiștii au căutat întotdeauna să exprime forma cât mai original. Unii au



b



d

Fig. 140 b,c,d.

b-Charles de Brun (sanguină), c-Edgar Degas (pastel), 1898,
d-Charles Desnoyer (cărbune), 1940, Paris.

căutat perfecțiunea, pornind de la studiul obiectual, ajungând la disecții, pentru a afla și interpreta forma absolută ori hidoasă, alții căutând concretizarea și separarea ideilor, disecarea adevărului natural de cel conceptual, reflectat în sfârșit în marea filosofie universală. Grecii poate că au fost primii care au descoperit că „simetria” este „conformația unui corp ale cărui membre au toate o măsură comună”, deci nu termenul de astăzi, cel al asemănării părților de o parte și de alta a unei axe centrale, ci numeau termenul ducându-se cu gândul spre „proporție”, ca „un raport constant dintre membre, și al fiecărui membru cu corpul întreg”, deci „măsura unei singure părți”, ar fi dezvăluit „întregul” prin deducere. Reprezentanții Renașterii au revitalizat patima studiului corpului uman, hiperbolizat prin grandoare de la zei spre divinul irepetabil, în urma unor cercetări asidue prin disecții ale mecanicii mișcării, echilibrului și armoniei, forma prinzând, în această perioadă, adevărata primă măreție a spiritului dincolo de slăbiciunea umană a corpului. Epocile următoare au transformat expresia interpretării, transfigurând realitatea anatomică, trecând-o prin relații poetice, filosofice sau distrugând-o efectiv.

Delimitarea domeniului și înțelegerea formei expresive se referă la „fenomenele corporale, prin care pot fi cunoscute unele procese psihice, în special emoțiile și sentimentele” și „formele figurii înțelese ca semne ale însușirilor psihice ale persoanei, ale

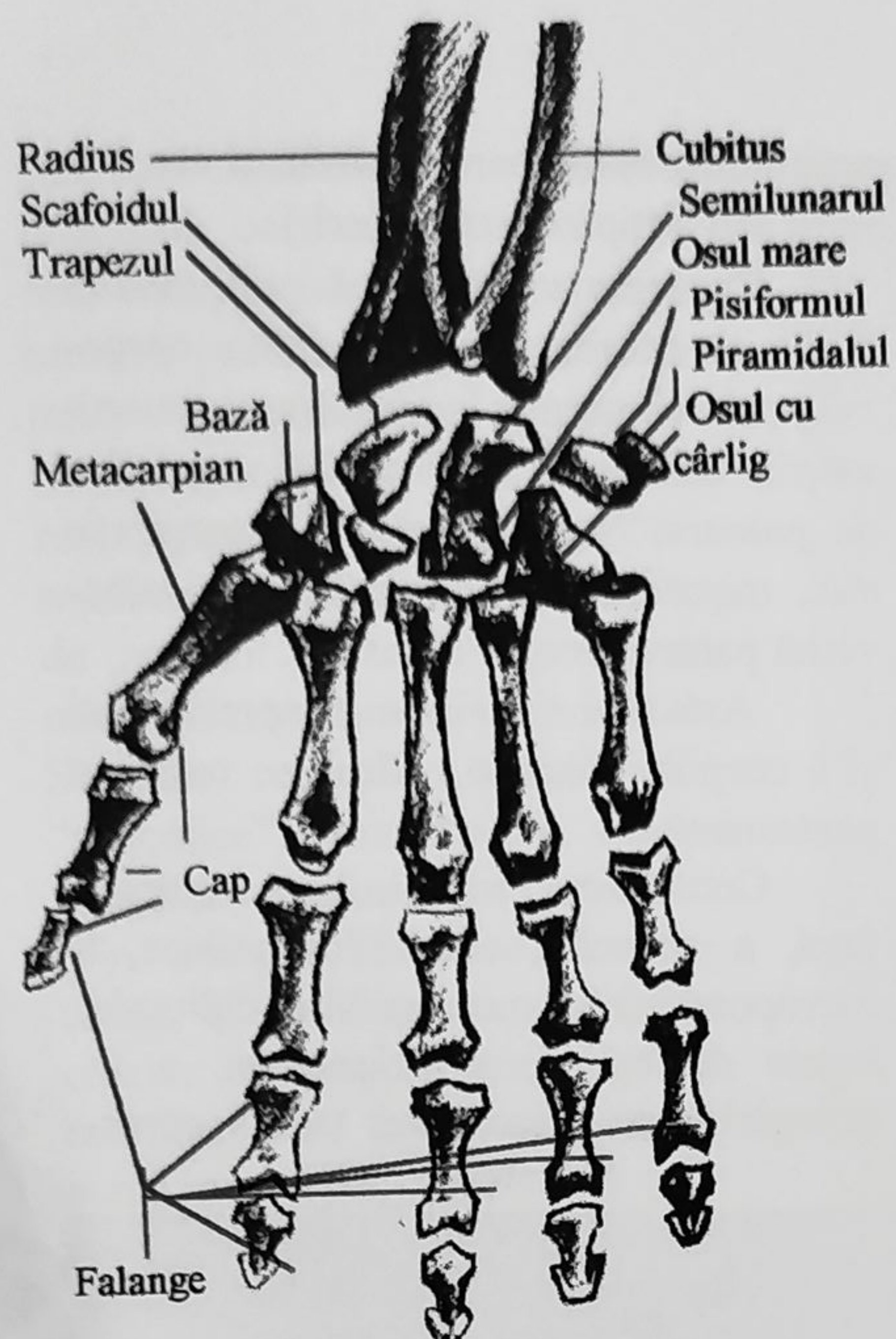


Fig.141 Scheletul mâinii



Fig.142 Corelația între mâna expresivă și oase

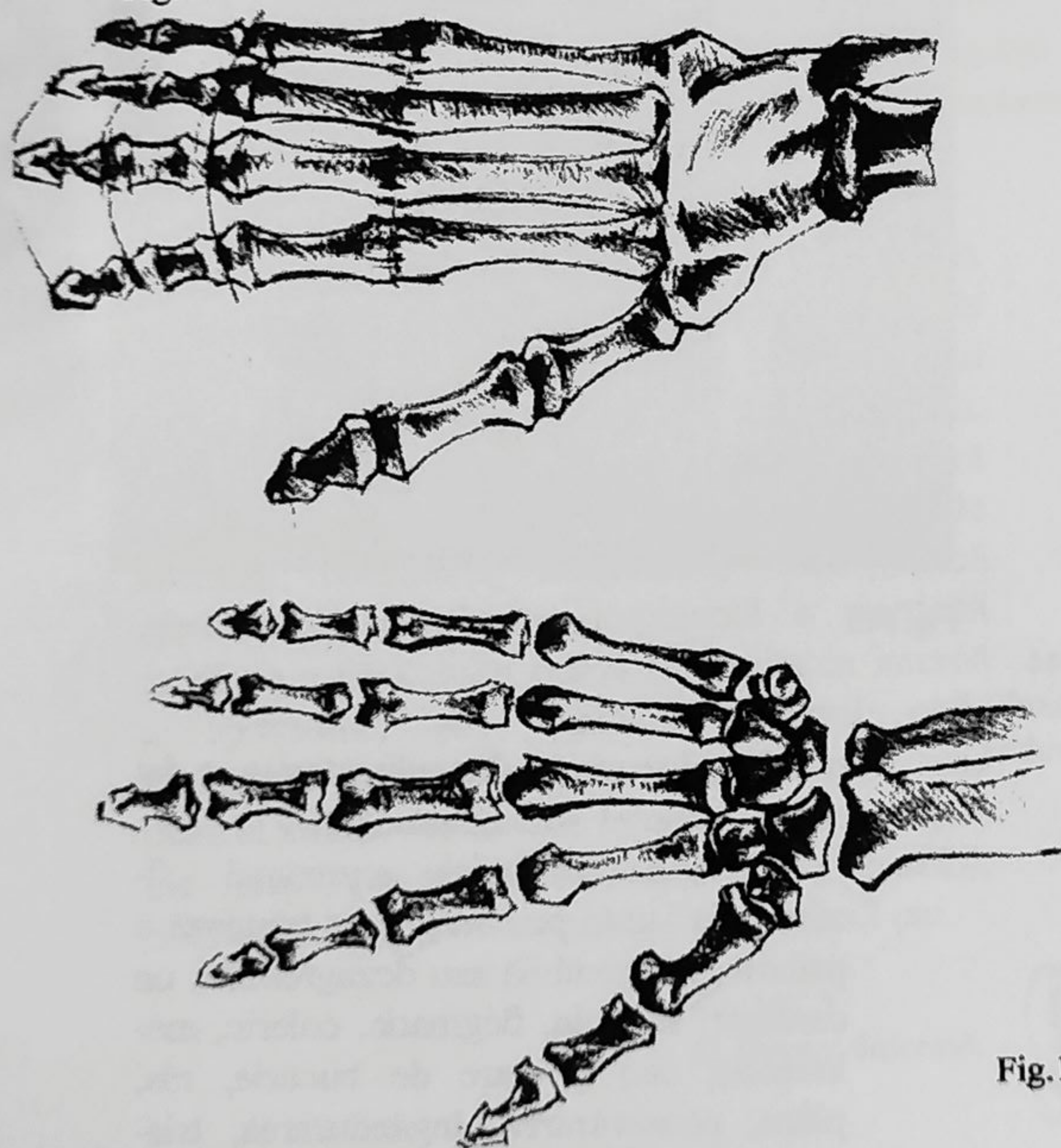
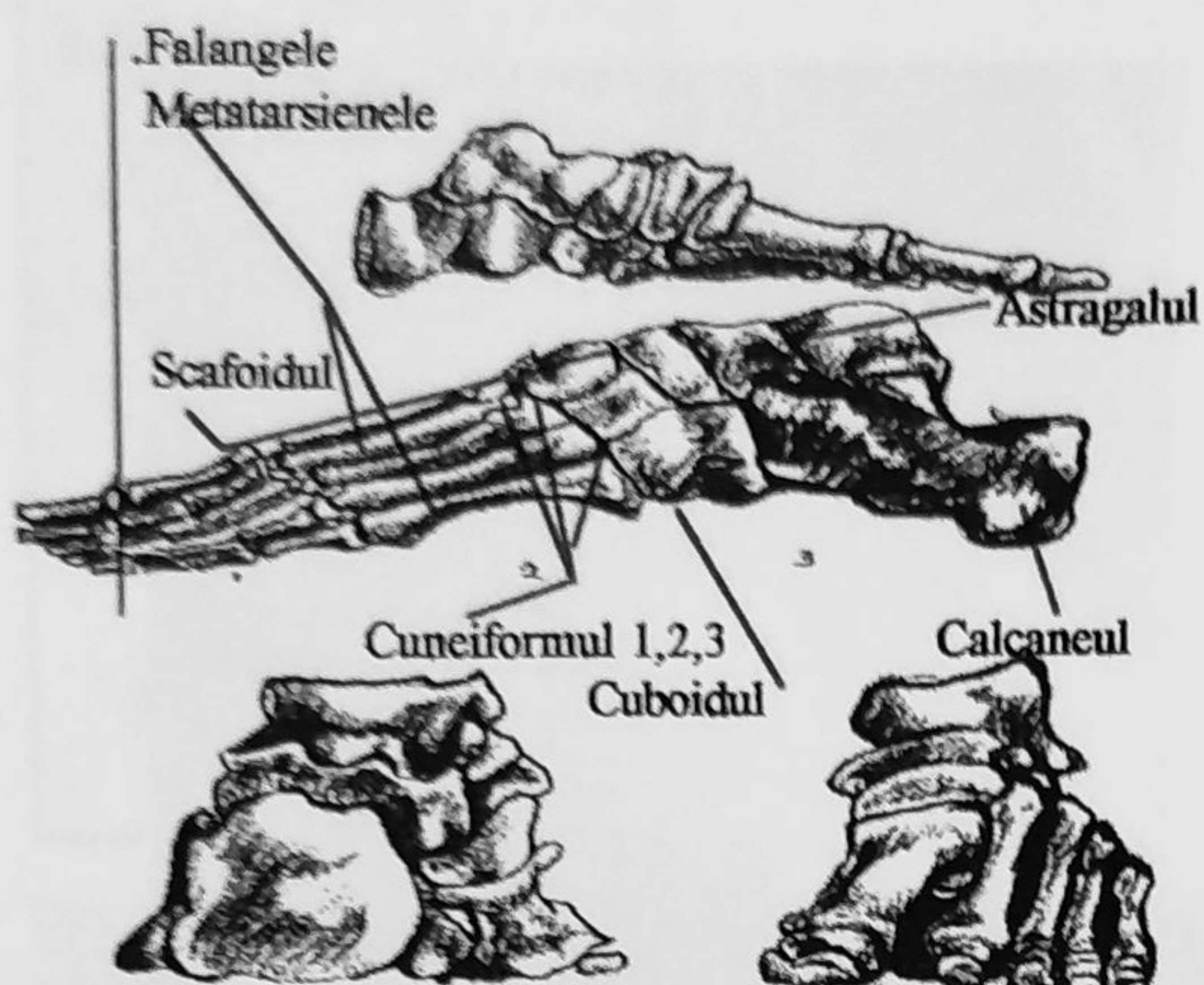


Fig.143 Schițarea mâinilor prin geometrizare și înțelegerea sistemului osos



aptitudinilor, temperamentului și caracterului său”(după Gh. Ghițescu).

Expresia se amplifică prin modificările și exagerarea proporțiilor corporale, prin contracția sau relaxarea musculaturii, adăugate fiind stările vegetative de paloare, roșeață, lacrimi, transpirație etc., mișcarea fiind poate cea mai elocventă pentru această descriere.

Arta scenei, prin care expresia feței și a corpului domină cadrul, se numește pantomimă.

Cercetarea trăsăturilor expresiei feței, a corpului, a trăirilor psihice, a corespondențelor morfopsihice, culturale, legate de epocă, a fizionomiei, a tipologiei de rasă, ereditate, țară, a cores-

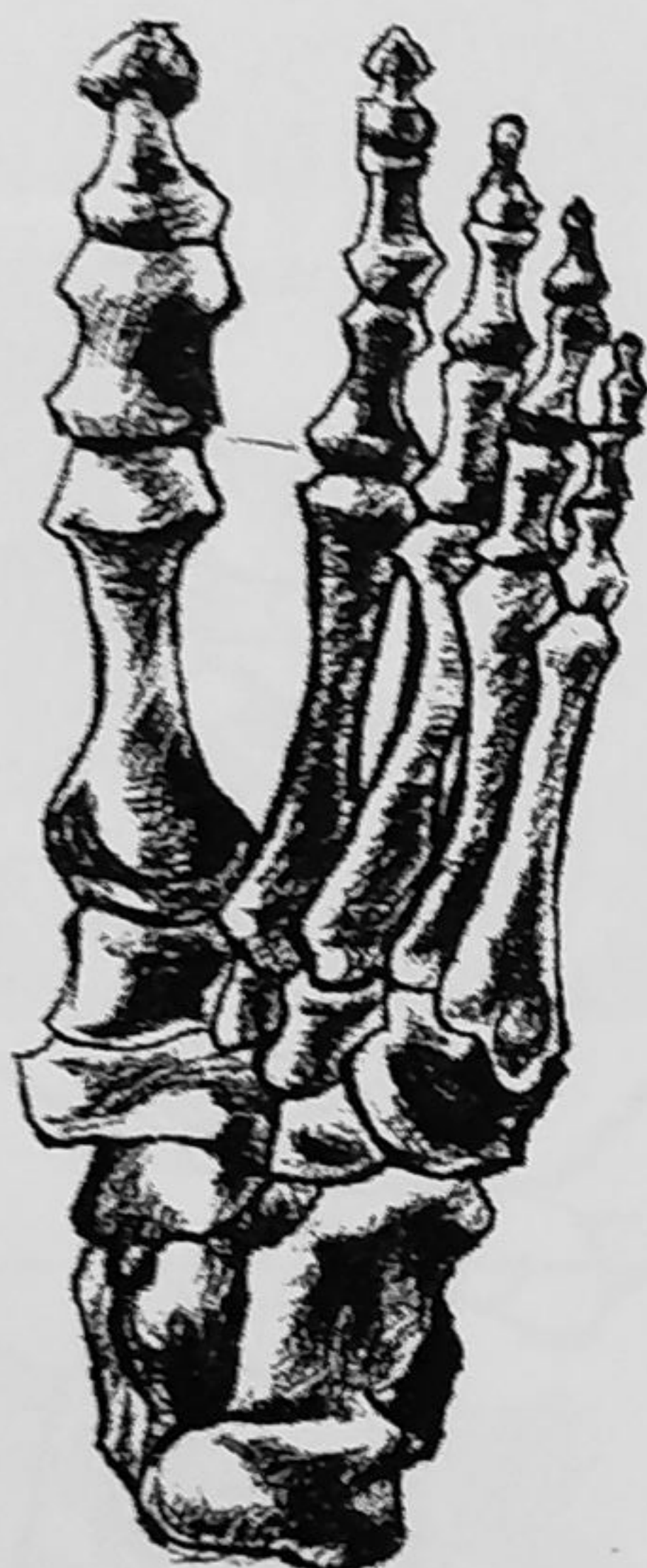


Fig.144
Scheletul
piciorului



Fig.145

A. Durer, Studiu, 1508, Paris.

pondențelor geografice, climaterice, a dat naștere științei „fiziognomoniei”.

Trăsăturile faciale reprezintă „fizionomia” unui personaj, care trădează o psihologie agreabilă sau dezagreabilă, un caracter: sanguin, flegmatic, coleric, melancolic, sau o stare de bucurie, răs, plâns, concentrarea, îngândurarea, tristețea, nervozitatea, mânia, groaza, frica,

spaima, timiditatea, rușinea, neliniștea, confuzia, durerea, uimirea, atenția, somnolența, rafinamentul, primitivul, violența, excitația, gestualitatea, particularitățile specifice, vârsta, indiferența, sănătatea, boala, emoțiile, sentimentele, afectele, fiind oglinda „stărilor sufletești” (grecescul *mesthai* care înseamnă a imita). Semnele „motorii”, „metaforice”, „simbolice”, semnificative, voluntare și involuntare dau articulări prin analogii filosofice, contexturale și sociologice ale influențelor de grup, forme plastice estetice. Deci fizionomia este o sumă a stărilor stabile ale psihicului și fizicului. Arta redă o ilustrare a studiului științific sau o relație cu totul spontană ca rezultat a imaginației creatorului.

Contracțiile mușchilor măresc expresia, durerea și mirarea ridică extremitățile interne ale sprâncenelor, producând cute verticale în spațiul dintre sprâncene și orizontale în regiunea mijlocie a frunții, deci și rezultante ale contracțiilor antagoniste ale „orbicularului ochiului”, sprâncenarului, depresorului, piramidalului, în fine mușchiul care coboară sprânceana și o apropie de linia mediană, de asemeni contracția frontalului, care ridică sprânceana. „Acțiunea dominantă a porțiunii mediane a frontalului ridică extremitatea internă a sprâncenei și-i imprimă traiectul oblic ascendent” (după Gh. Ghițescu), exemplele fiind duse la infinit, pornind de la contracțiile sinergice ale mușchiului zigomatic, orbicularul buzelor, deltoidul, bicepșilor, mușchilor abdominali etc.

Fig.146 b
E. Degas: *Balerină*.



Fig.146 a
Rembrandt van Rijn: *Femeie dormind*, 1655.





Fig.147
Will Goris: *Nud de femeie*,
acuarelă, 1985.

Mimica de imitație trădează regulile stabilite de o anumite societate, grup, curent artistic, de o sumă de idei, influențe, corelări cu corespondențe, atitudini, construcții faciale în dialog și o anumite civilizație.

Fig.148
Marino Marini: *Figură feminină*, crochiu, 1937.



Fig.149
Andrea del Sarto: *Cap de copil*,
Tehnica picturală a cărbunelui.





Fig.150
Antoine Emile Bourdelle: *Nud.*

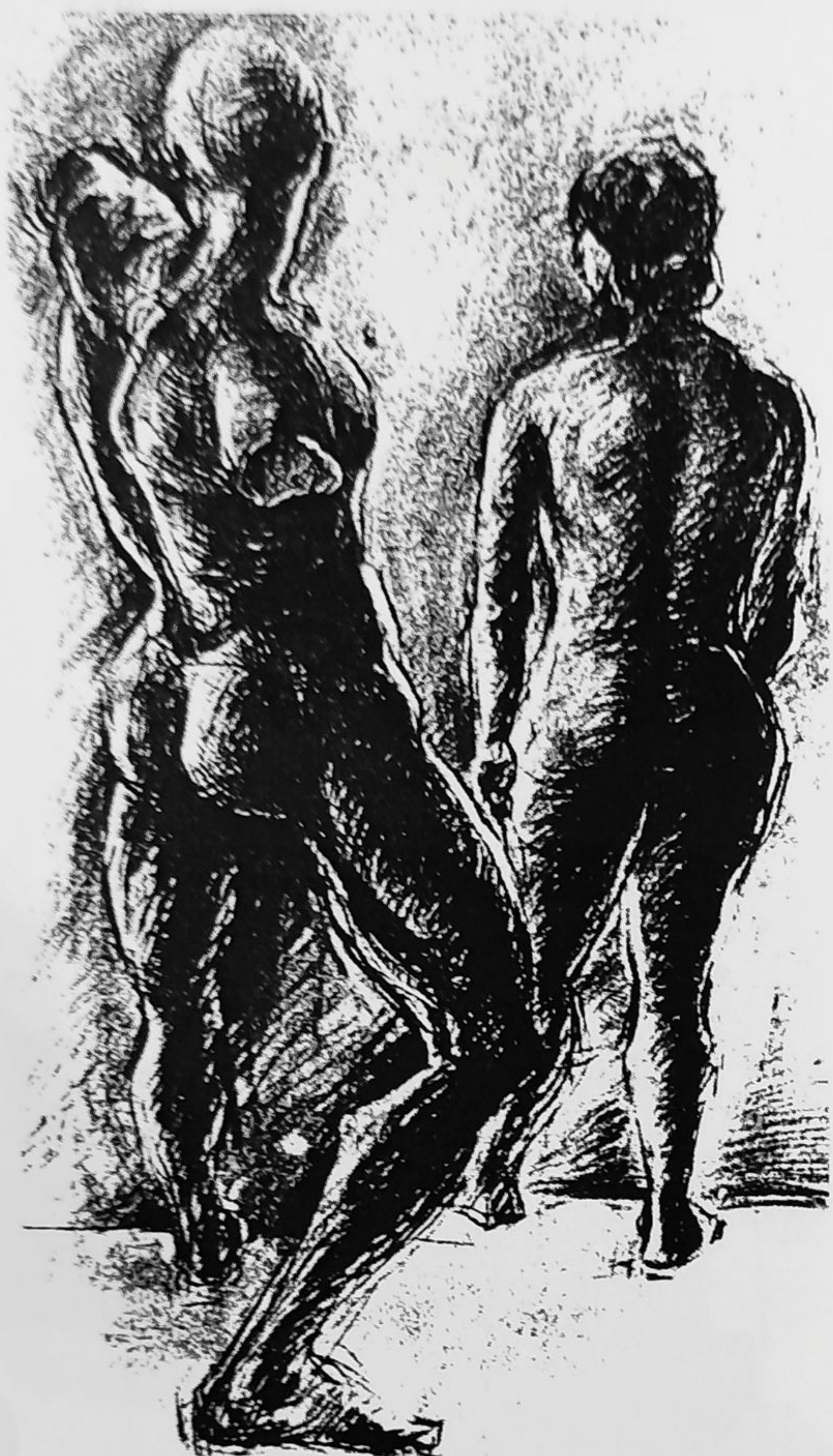


Fig.151 **Albert Marquet:** *Nud.*



Fig.152

Rafael Sanzio: *Studiu*



Mimica de transpunere se datorește unor reacții motorii pornite de la simțuri, a unor stări olfactive, gustative, afective, cum ar fi mișcarea nărilor, a buzelor, tremurul tendoanelor și a mușchilor etc., cum afirma și C. Baraschi.

Mimica metaforică, a gândirii, formează semnele comunicării, a unui limbaj descifrabil gestual, trădând stări afective prin mușchii feței, a mâinilor și picioarelor (Fig. 138, 140a, 149, 152).

Fig.153 Studii realizate cu clasa a-XII-a
84 (Liceul de Artă „R. Ladea”, Cluj)



Fig.154

Claude Blanc-Brude: *Dijon*, 1995.

CAPITOLUL 11

Forma compozițională

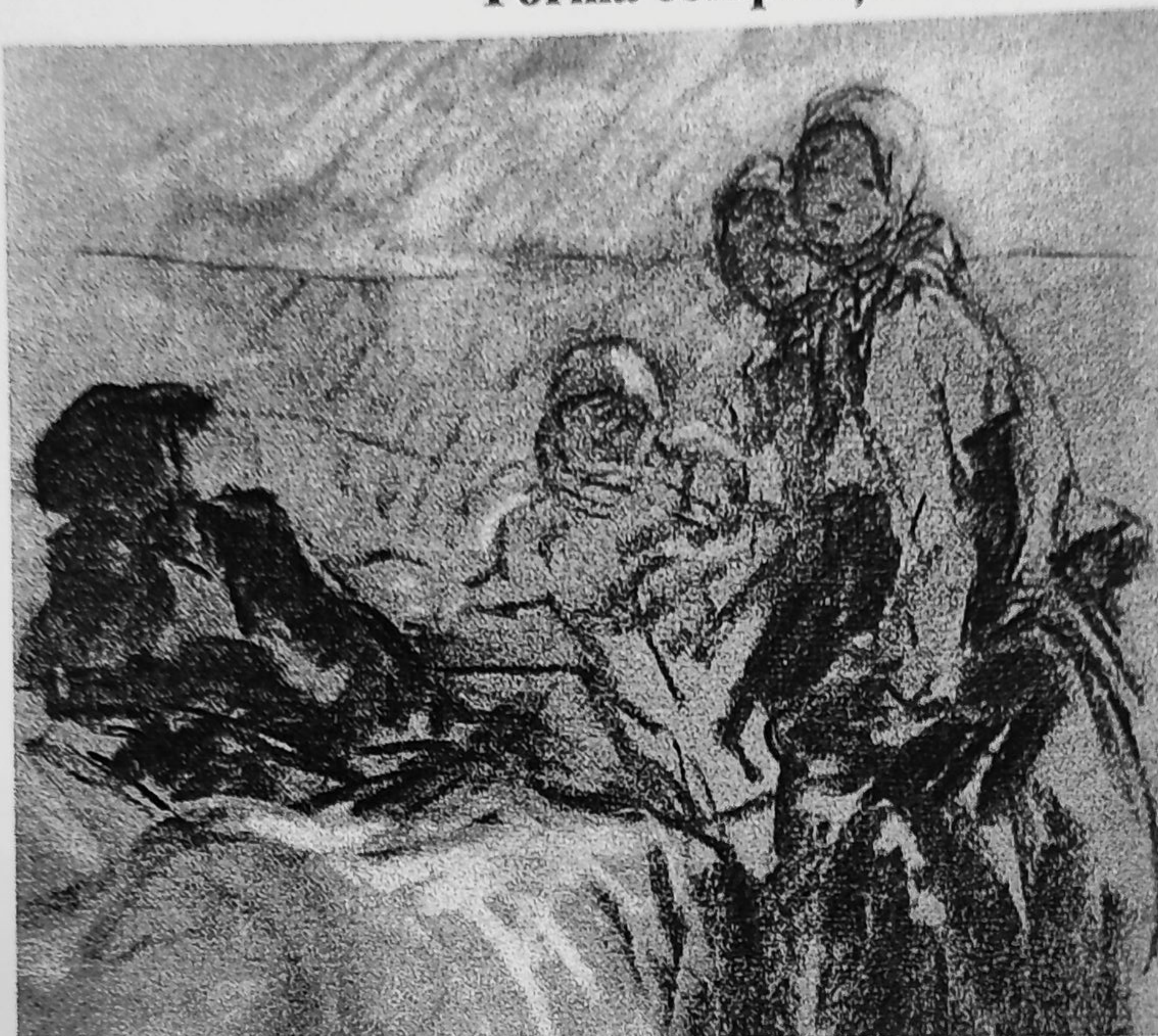
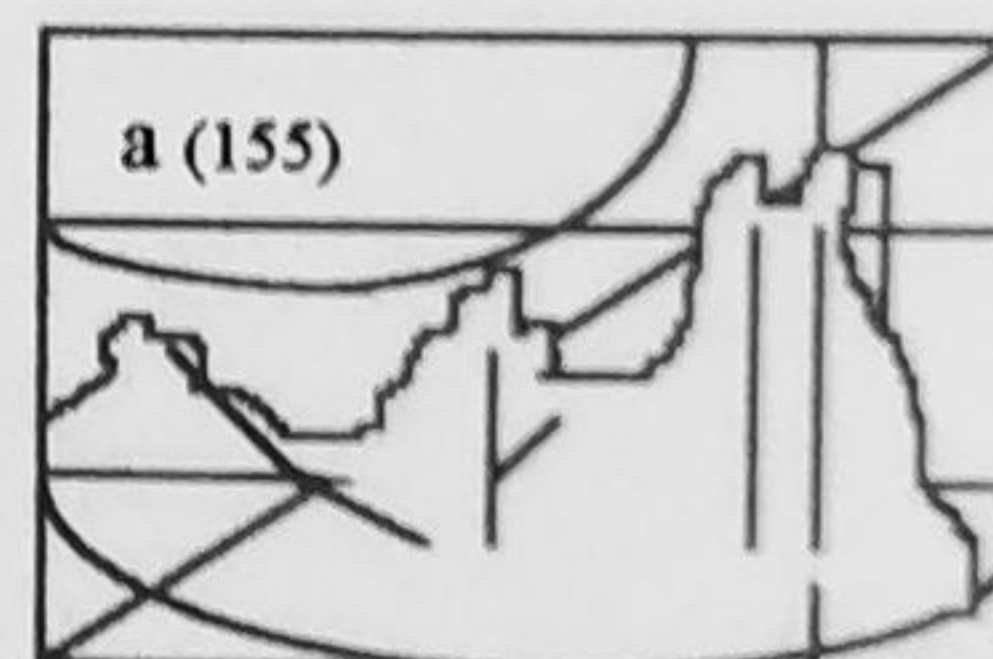


Fig.155

Nicolae Grigorescu: *Studii pentru carul cu fân (detaliu).*



Diviziunea suprafețelor (a,b)

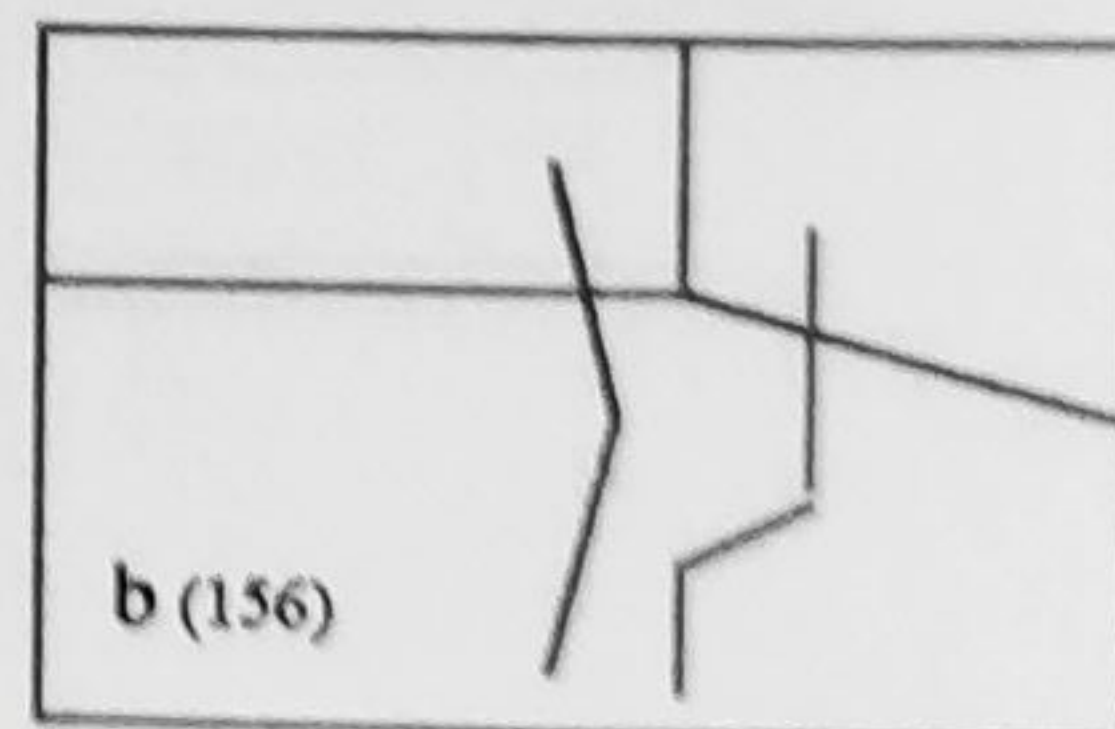


Fig.156

Nicolae Tonitza: *Joc de copii.*



Fig.157 Luca Cambiaso: Grup de figuri antice.



Fig.158 Carlo Carra': Figură feminină.

Dispunerea elementelor plastice pe suprafața de concepție, ținând cont de echilibrul și legile de construcție armonică a ritmului, acceptă noțiunea de compoziție. Toate exemplele de la capitolele anterioare privitoare la punct, linie și formă, includ fazele incipiente ale construcției compoziționale. Armonia, așa cum încercau să o semnifice artiștii și filosofi greci, primii care au conștientizat-o obiectiv, este direct atașată relațiilor spațiale care conțin o sumă de proporții aflate în raport cu idealurile științifice și cele legate de trăirea sufletului.

Cunoașterea prin legile geometriei lui Euclid, care cerceta ansamblul proporțiilor armoniei universale ca un raport al numerelor și dimensiunilor ideale, modelul spațial al fizicii clasice continuând cercetarea, cunoașterea atingând mai apoi și forme empirice, bazate pe experiența concretă (Fig.160), din secțiunea de aur să se tindă de la convenții la neconvenționalism, palpabilul să se transforme în concepte general valabile universale, fie exotice sau cu totul fără nici un sens (Fig.11, 26, 36).

Compoziția se diversifică în funcție de forma geometrică (circulară, semicirculară, triunghiulară, pătrată, dreptunghiulară, stelară, ..., sferică, piramidală, paralelipipedică, etc.), de complexitatea sau simplitatea concepției obiectuale (conținut de forme) sau spirituale (conținut de idei), în funcție de structură-rețea-modul, de spațiul real continuu sau discontinuu, ori spațiul topologic supus deformărilor, apoi ca ritm (omogen sau armonic), cu centre de greutate și, nu în ultimul rând, privită ca textură, material și suport al desenului.

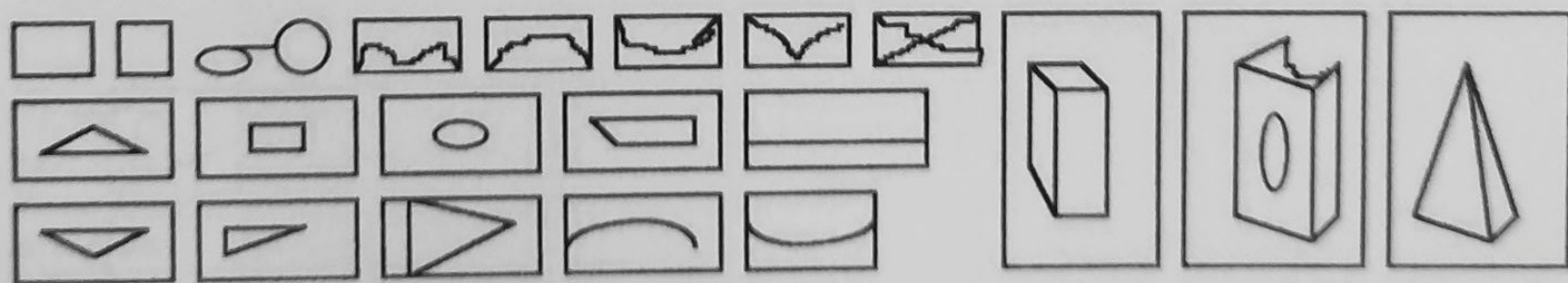


Fig.159
Suprafața ca formă geometrică

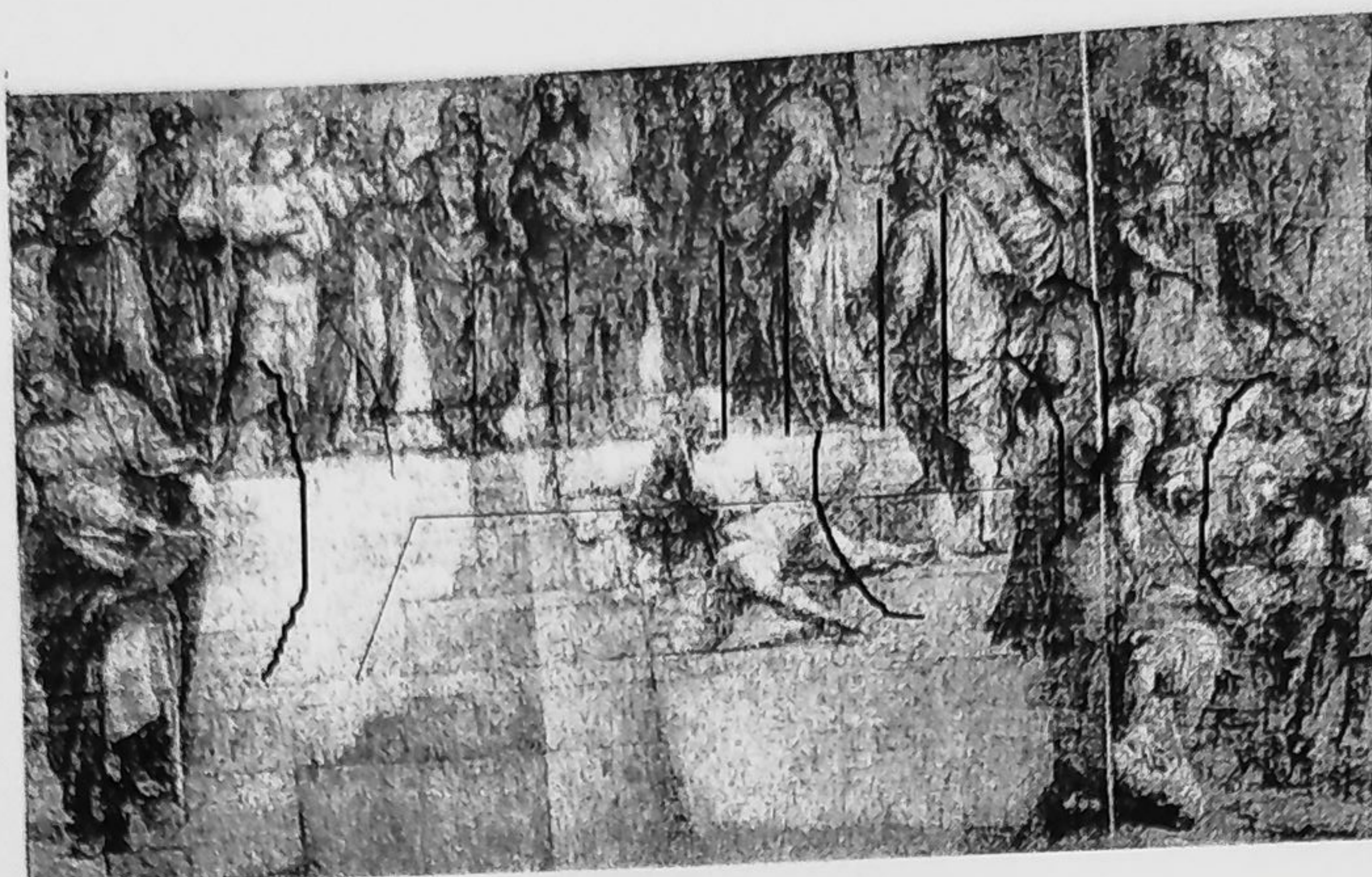


Fig. 160 **Rafael Sanzio:** *Școala din Atena* (desen pregătitor).



Fig. 161 **Francisco Goya:** *Lupta cu taurul, sanguină*, Prado, Madrid.

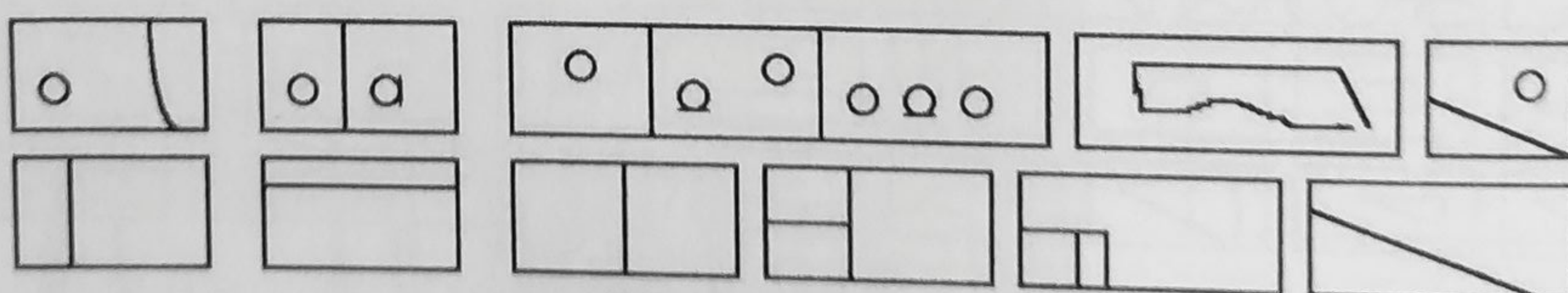


Fig. 162 Diviziunea suprafeței și organizarea spațiului

Fig.163
Paul Klee:
*Diana în vânt
de toamnă,*
1934,
Berna.

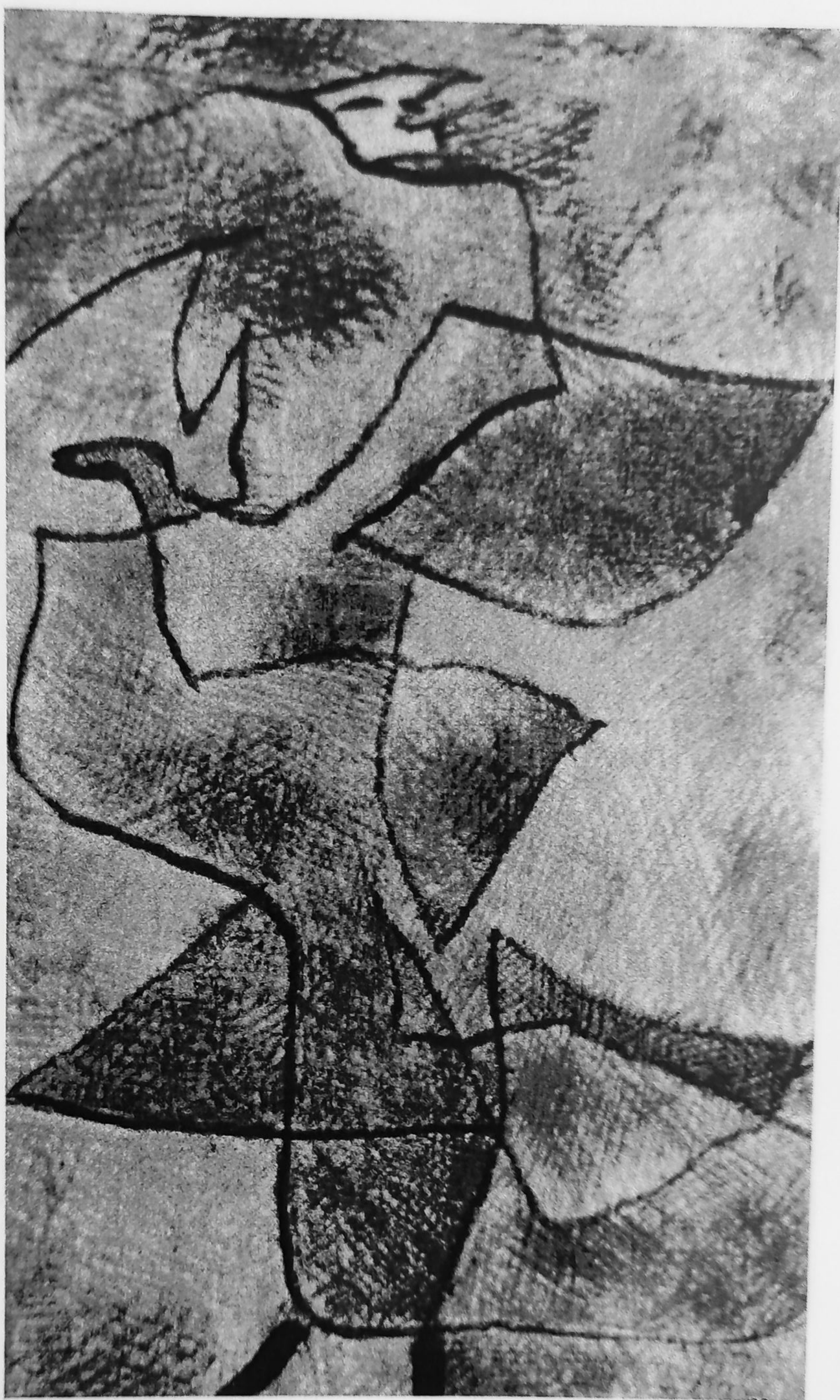
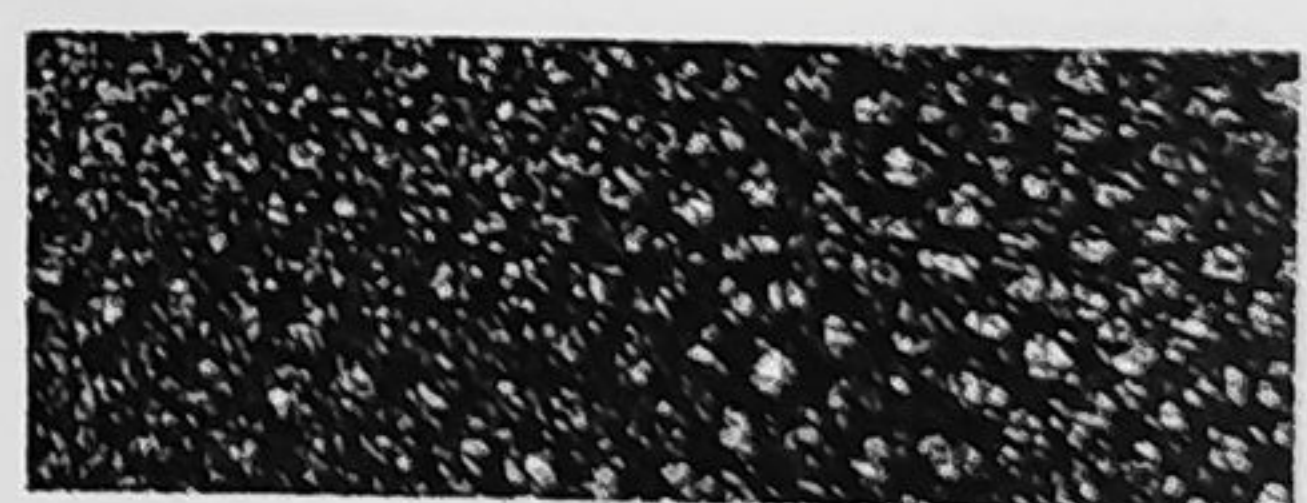
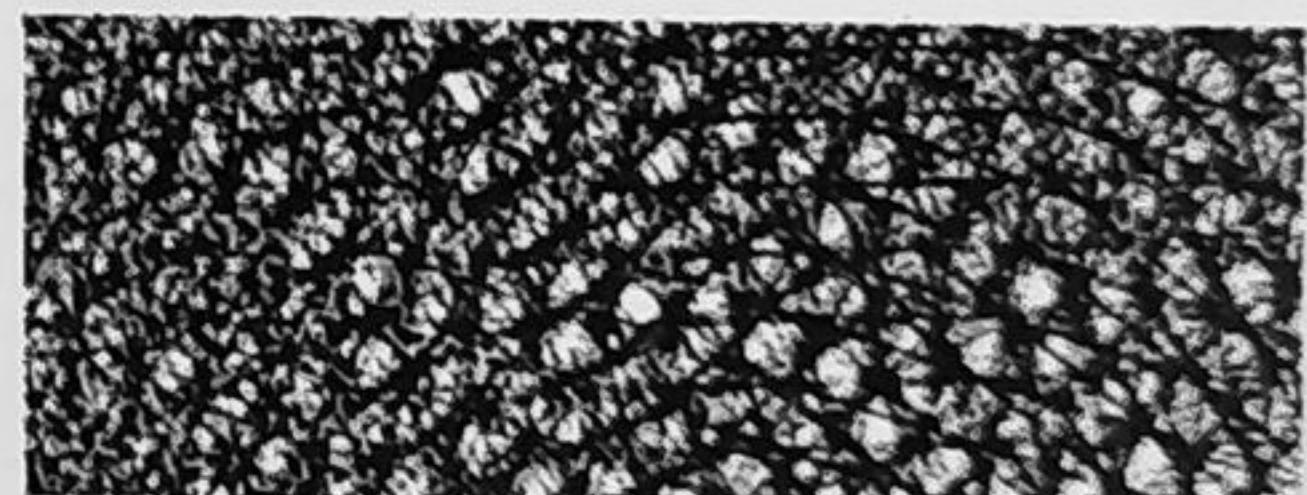
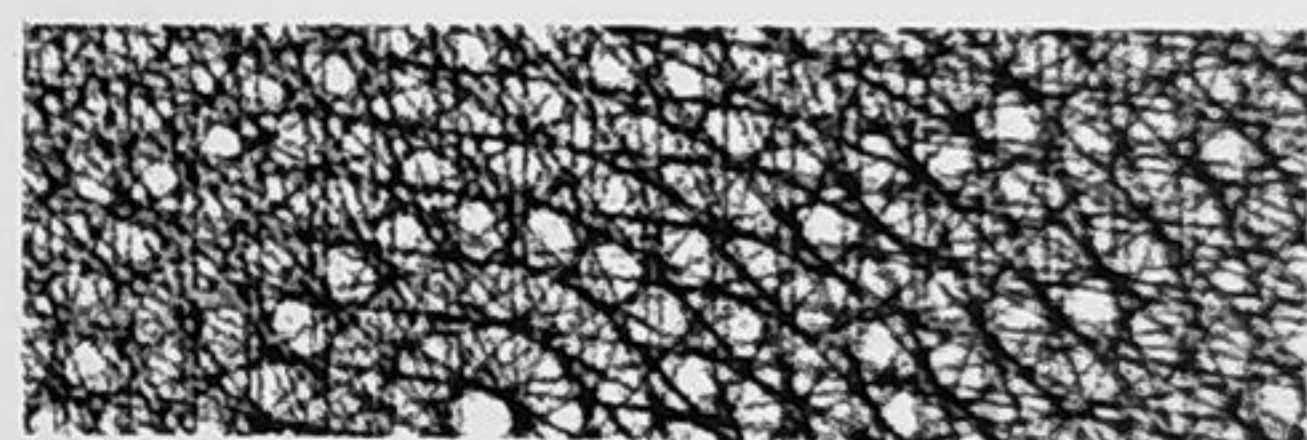
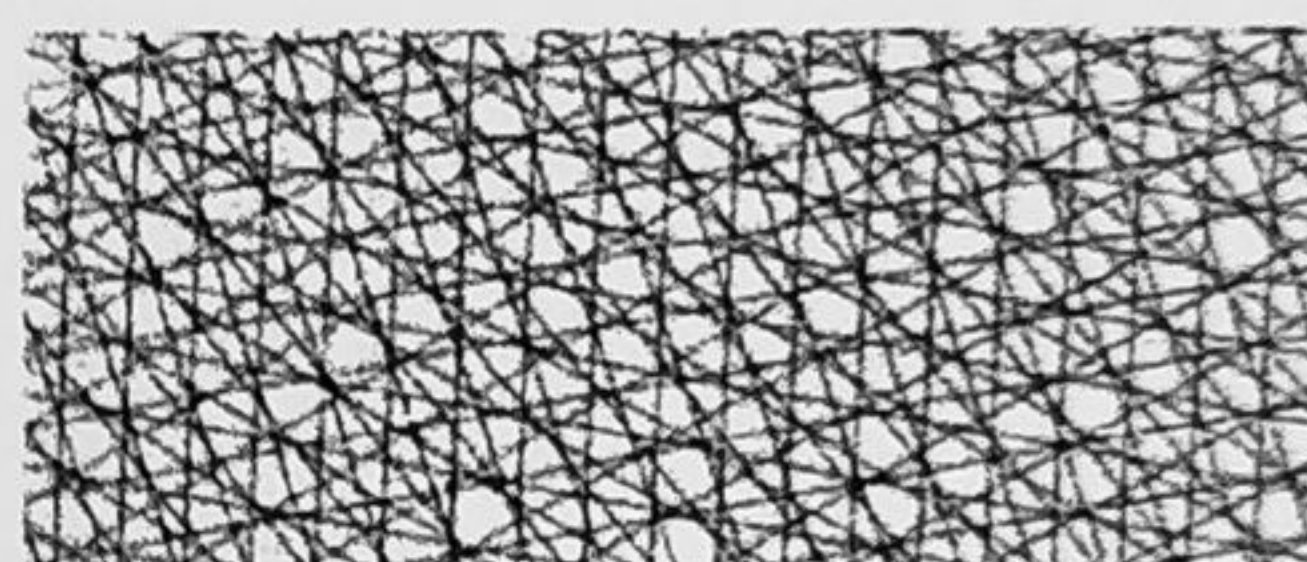




Fig.164 **Pablo Picasso**, *Minotaure*, 1935.

Fig.165 Structura și rețeaua ca suport

Compoziția dacă o privim și sub alte aspecte deja aprofundate de mai multe școli de desen, reprezintă o modalitate specifică de structurare a elementelor unei opere de artă, astfel încât să formeze un ansamblu omogen, echilibrat, indestructibil, capabil să transmită privitorului ideea și emoția artistului. Ca idei preluate din dicționarele de specialitate, compoziția este rezultatul unor elemente concepute într-o formă unitară, cu o distribuție logică sau instinctiv întâmplătoare a diverselor elemente de limbaj, conținând un spațiu unitar și variat în același timp, sau „compunerea unei suprafețe suport, cu luarea în considerare a cadrului inițial (geometric), amplasarea formelor princi-



pale și secundare <<de plin și de gol>>, echilibrarea acestora, ritmarea lor după o idee plastică (compozițional geometrică), orientarea liniilor de forță și a tensiunilor compoziționale sunt specifice, având la bază un raționament plastic de esență geometrică". Forma geometrizară văzută sub aceste aspecte va conține „forme fizice” cu dimensiuni multiple (două sau trei dimensiuni), pe suprafața observată incluzându-se secțiuni rezultate din axe secundare, toate distribuite într-o ordine structurală, în final constituind un întreg. Acest mozaic al geometriei suprafețelor, conceput ca structură de construcție și rețea de interpretare, în funcție de umplerea suprafețelor cu contrastul plinului și a golului, dezvoltă în același timp cantitatea deci distribuția valorică, care instantaneu dă un sens gravitațional și o forță centrifugă și centripetă, din punct de vedere plastic, devenind divergentă sau convergentă, în funcție de un centru de interes, de greutate sau centrul ca punct de întâlnire a liniilor de forță compoziționale. Geometrizarea nu este doar o modalitate simplă, matematică, de creionare, trasare a unui contur și umplere a suprafețelor, ci îmbinarea lor armonioasă plastică intuitivă, ținând cont de proporții și de ritm (Fig.157).

Nu ne vom referi la curente cubiste, foviste, cinetice, etc. ci doar la geometria interioară a compozițiilor complexe, care conțin figura umană construită concret, care apoi foarte ușor poate fi dizolvată sau virtualizată într-un alt spațiu topologic, continuu sau discontinuu, concret ori deformat, respectând progresii, regresii sau amplificări accidentale.

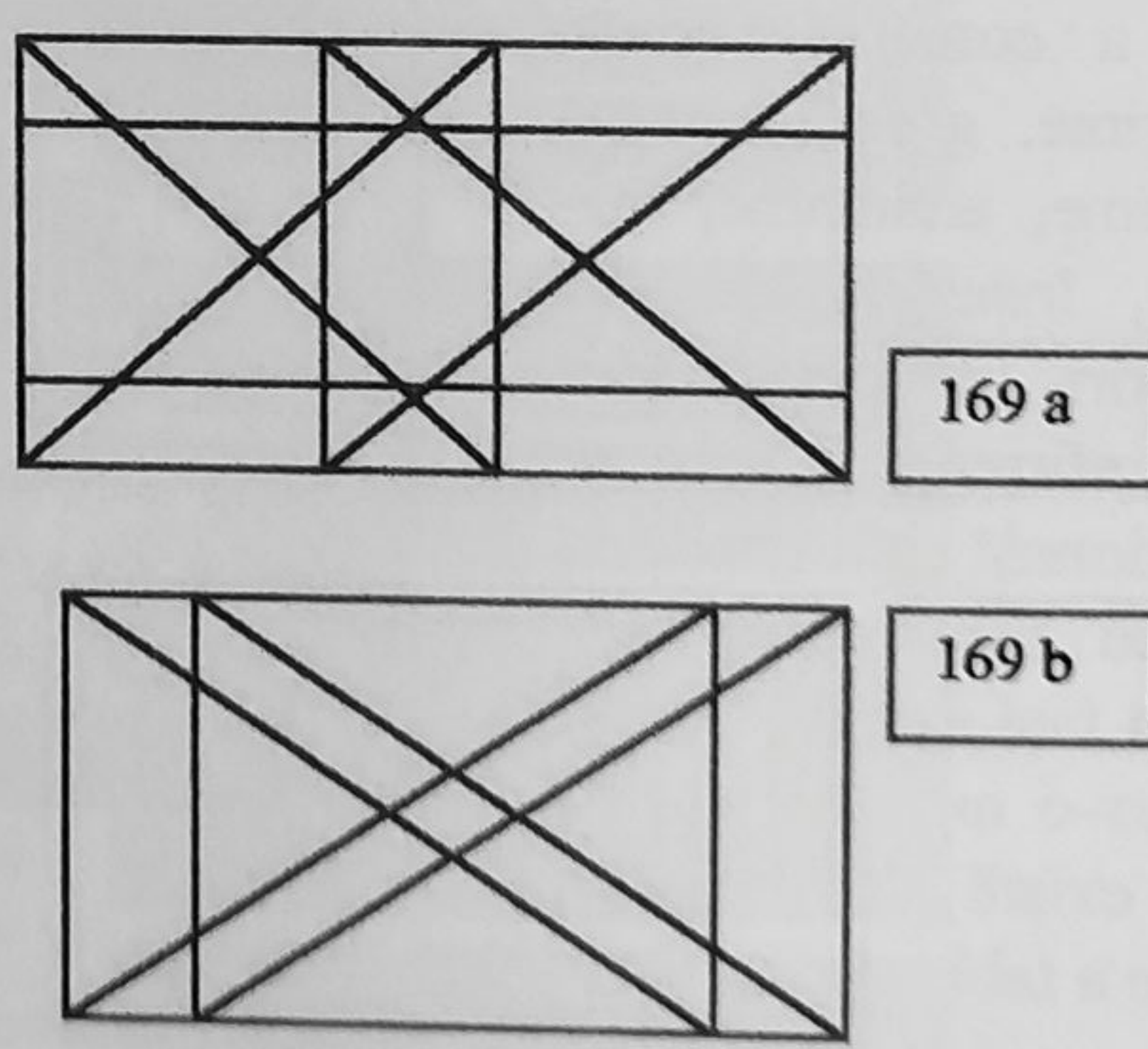
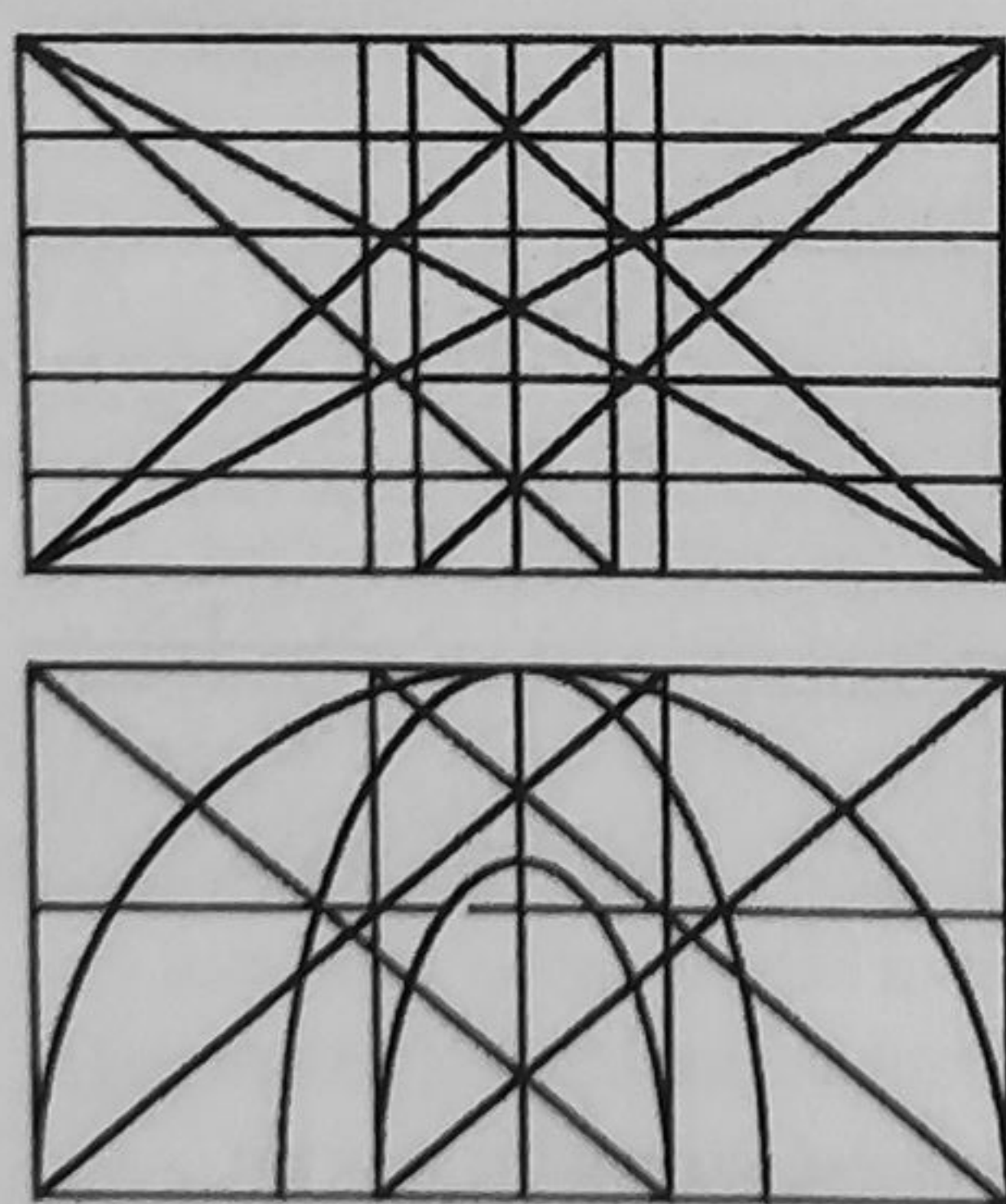
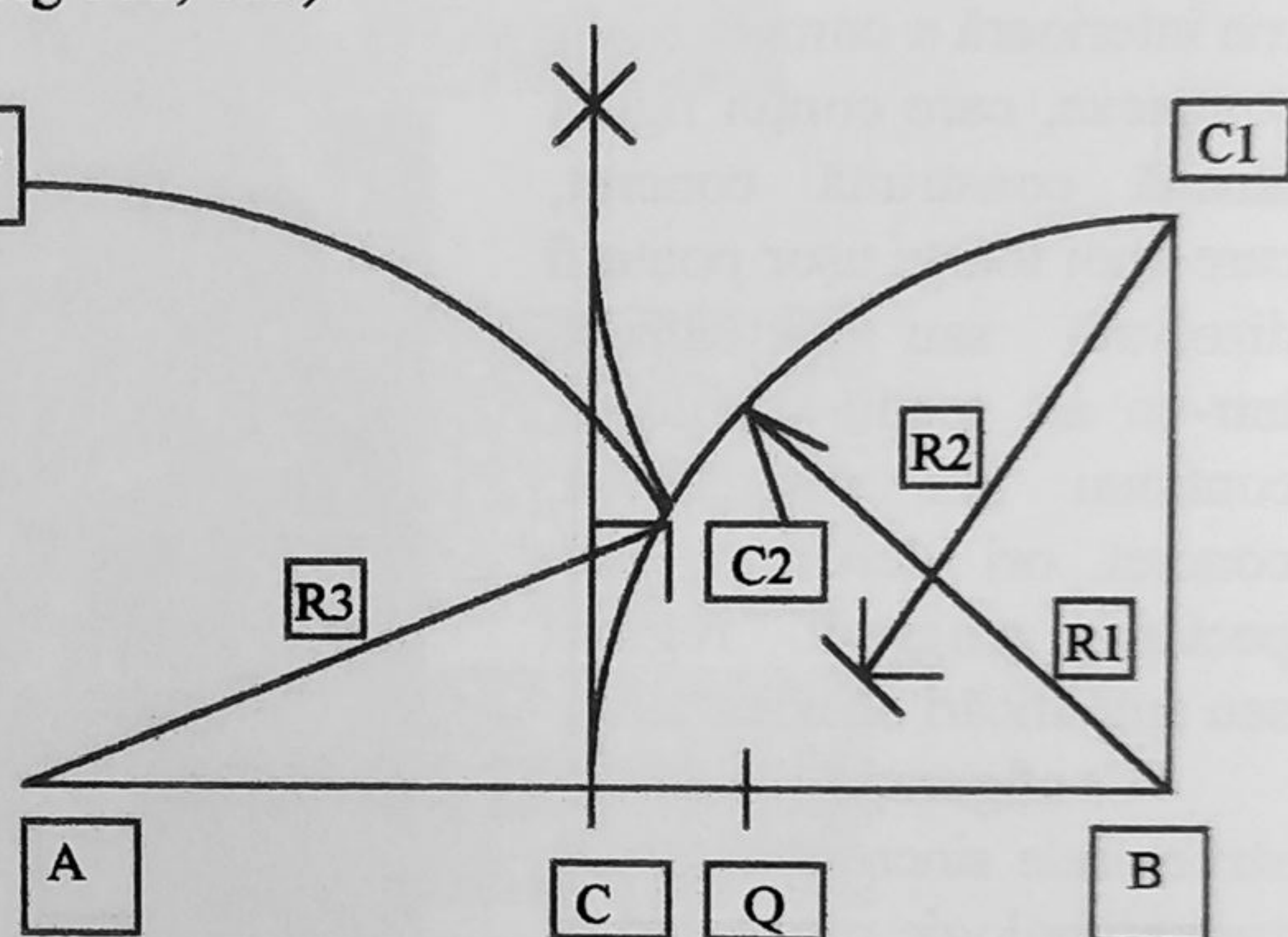
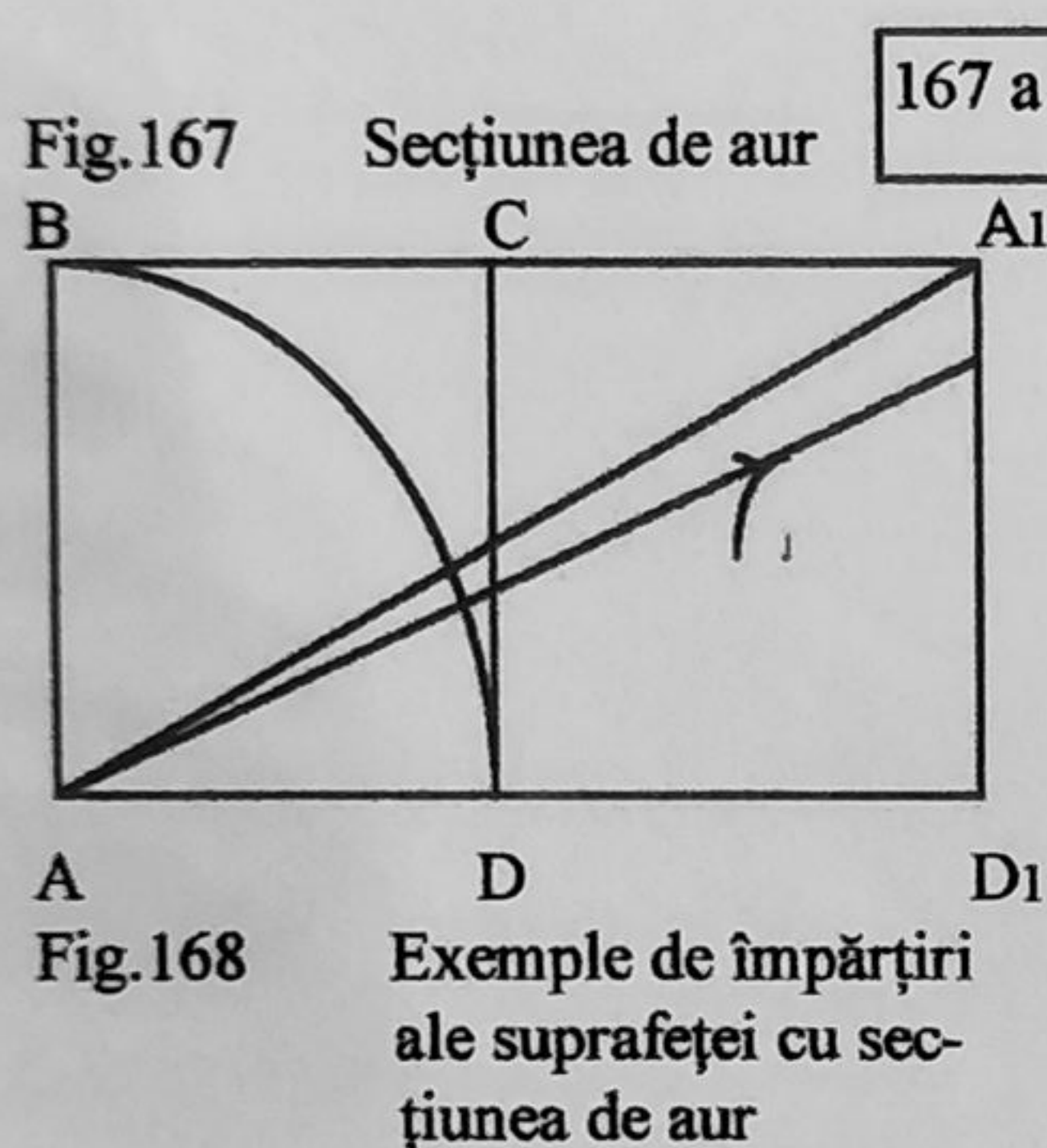
Configurația formei structurale sincronice (structura etimologic provenind de la latinescul structura, adică a clădi, a construi) poate avea mărime, greutate, lungime, lățime, adâncime, durată etc., însușiri date de subiect ori de simboluri. Matisse afirma că forma compozițională „nu rezidă în patima cu care se transfigurează o față sau care se va afirma într-o mișcare violentă. Ea există în întreaga dispunere a tabloului”.



Fig.166 Albrecht Dürer: Cavalerul, diavolul și moartea

„Locul pe care le ocupă corpurile, golurile dintre ele, proporțiile, totul are rolul său. Compoziția este arta de a aranja în manieră decorativă (ori plastică) diversele elemente de care pictorul dispune pentru a-și exprima sentimentele”, astfel ajungem, fără să vrem, la expresia formei compoziționale pe care însă nu o vom aprofunda concret în acest capitol.

Suprafața pe care se desfășoară forma compozițională poate fi divizată în nenumărate combinații și permutări (Fig.155, 156, 159, 162), de raporturi întâmplătoare nesistematizate. Când proporția obține un rezultat al ordinii și unității perfecte, influențând privitorul prin sensibilitatea vibrației între planurile suprafețelor calculate rațional și apoi afectiv intuitiv, descoperim raporturi numerice, acel „număr” și „secțiune de aur”, un raport al unității echilibrate. „Numărul de aur reprezintă înrudirea formală între părți și întreg. Prin acest raport fiecare element component al unei forme (obiect, figură umană, etc.), fie mai mare sau mai mic, este relaționat cu întregul prin anumite progresii geometrice care au ritmuri crescânde sau descrescânde” (raportul secțiunii de aur văzut matematic: $DD_1/AD=AD/AD_1=\sqrt{5+1/2} = 1,168$), (Fig.167). Indiferent că este împărțită suprafața cu un ansamblu de culori, tonuri acromatice sau volumetrii propriu-zise, legea împărțirii prin secțiunea de aur va genera echilibrul, armonia, perfecțiunea (seria lui Fibonacci: 1/2; 2/3; 3/5; 5/8; 8/13; etc.), (Fig 168, 169).



Compoziția poate fi închisă (când liniile de forță sunt îndreptate spre interior) și deschisă (când liniile de forță sunt îndreptate spre exterior). Liniile de forță pot determina o altă grupare a compozițiilor, prin dinamică, statică, ascendentă, descendentă, orizontală, verticală, concentrică etc. Se poate deosebi ca o compoziție plastică, unde forma respectă legi de interpretare volumetrică, ținând cont de armonie, ritm, fiind conținut un spațiu și o perspectivă, în comparație cu o compoziție decorativă conținând principii de repetiție, alternanță, conjugare, simetrie, asimetrie, gradație, suprapunere, efecte de fond, motive seriale, etc toate reprezentând un joc de două planuri de desfășurare. Ambele tipuri de compoziție conțin pe suprafața expresivă „plinul” și „golul”, „obiectul”, „personajul”, „cadrul” și „fundalul”, care se relaționează, influențându-se reciproc, revenind astfel logic la noțiunea de cantitate și gravitație. Plinul care poate fi obiectul, personajul, sau orice efect vizual concret are la rândul lui un prim plan, apoi un al doilea și al treilea plan, sugerându-se astfel perspectiva, dar poate fi și un personaj principal, secundar, pe care se poate pune un accent ori o luminozitate aparte, direcționându-se astfel atenția și, implicit, centrul de interes compozițional. Principiul secțiunii de aur divizează spațiul în proporții echilibrate ($3/5$, $5/8$, $8/13$, $13/21$, ...), raportul între părțile mici și cele mari fiind identic, având aceeași origine (0,6). Prim planul compozițional va cuprinde astfel un număr armonicos de personaje sau obiecte: 3, 5, 7, ..., acestea având un spațiu de comunicare ritmat (ritmul binar, ternar etc.), cu o ierarhizare în perspectivă (Rythmos, derivă din Reo, însemnând a curge, deci ritmul reprezintă o succesiune de faze a căror discontinuitate asigură reconstituirea mișcării, după Bachelard, Aritmos reprezentând numărul). Aceste perpetue reveniri se împletesc în oricare formă compozițională, atunci când vom încerca să schimbăm interrelațiile convenționale, pentru a reechilibra spațiul compozițional vom avea nevoie de o altă metrică a unităților ritmice, o claviatură de semne, semnificații și concepte. Chiar dacă avem o compoziție reală, naturalistă, ea va conține un spațiu imaginar, continuu sau discontinuu, concret sau distorsionat, imaginația fiind cea care va vibra, lucrând în sensul obținerii efectului de iluzie. Toate axele care respectă jocul secțiunii de aur formează o rețea, dar aceasta poate fi amplificată cu un întreg complex de noțiuni privitoare la structură, fiind conținută sau nu de module (elementul compozițional, unitate primară care, prin repetiție și aranjare într-o anume configurație, dezvoltă o structură). Structuralismul compozițional este deductiv, logic, descrierile și interpretările obiectuale sunt analitice, progresive, concrete, respectând chiar o schemă, o ierarhie a efectelor prioritare, care evoluează pe suprafața plastică într-o configurație de sine stătătoare (Fig.25, 26, 37, 163, 165, 170).

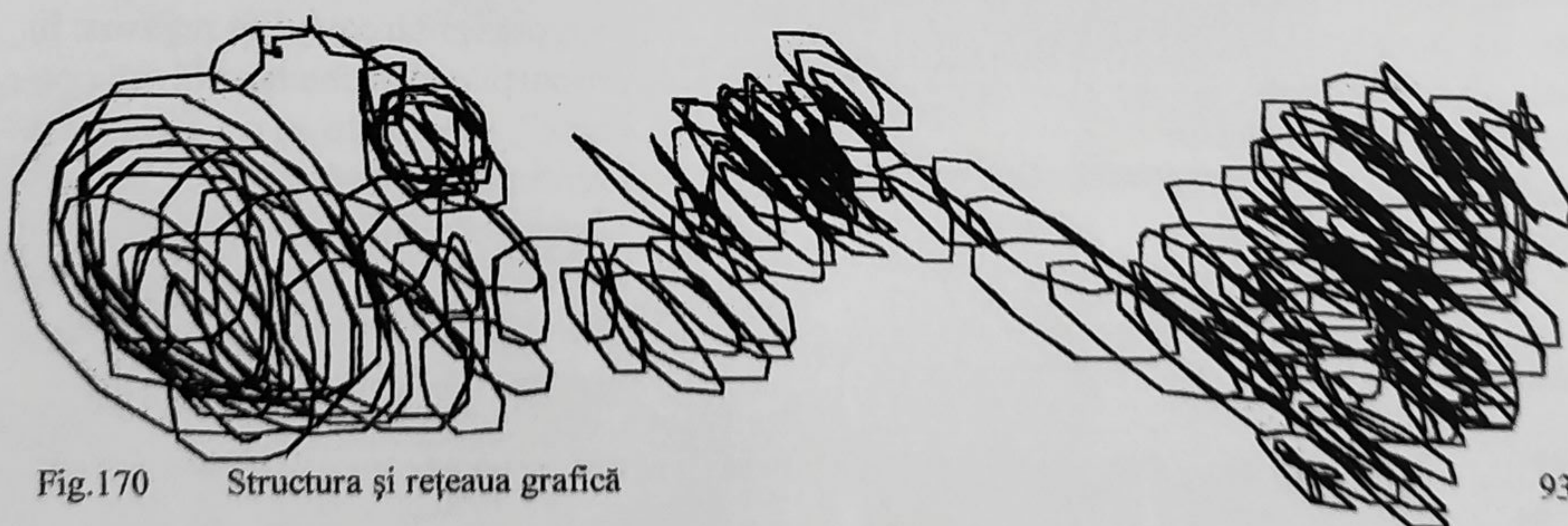


Fig.170 Structura și rețeaua grafică



Fig. 171 Rembrandt van Rijn: *Predica lui Christos*

Fig. 172 Francisco Goya: *Schiță pentru doamnele din balcon*

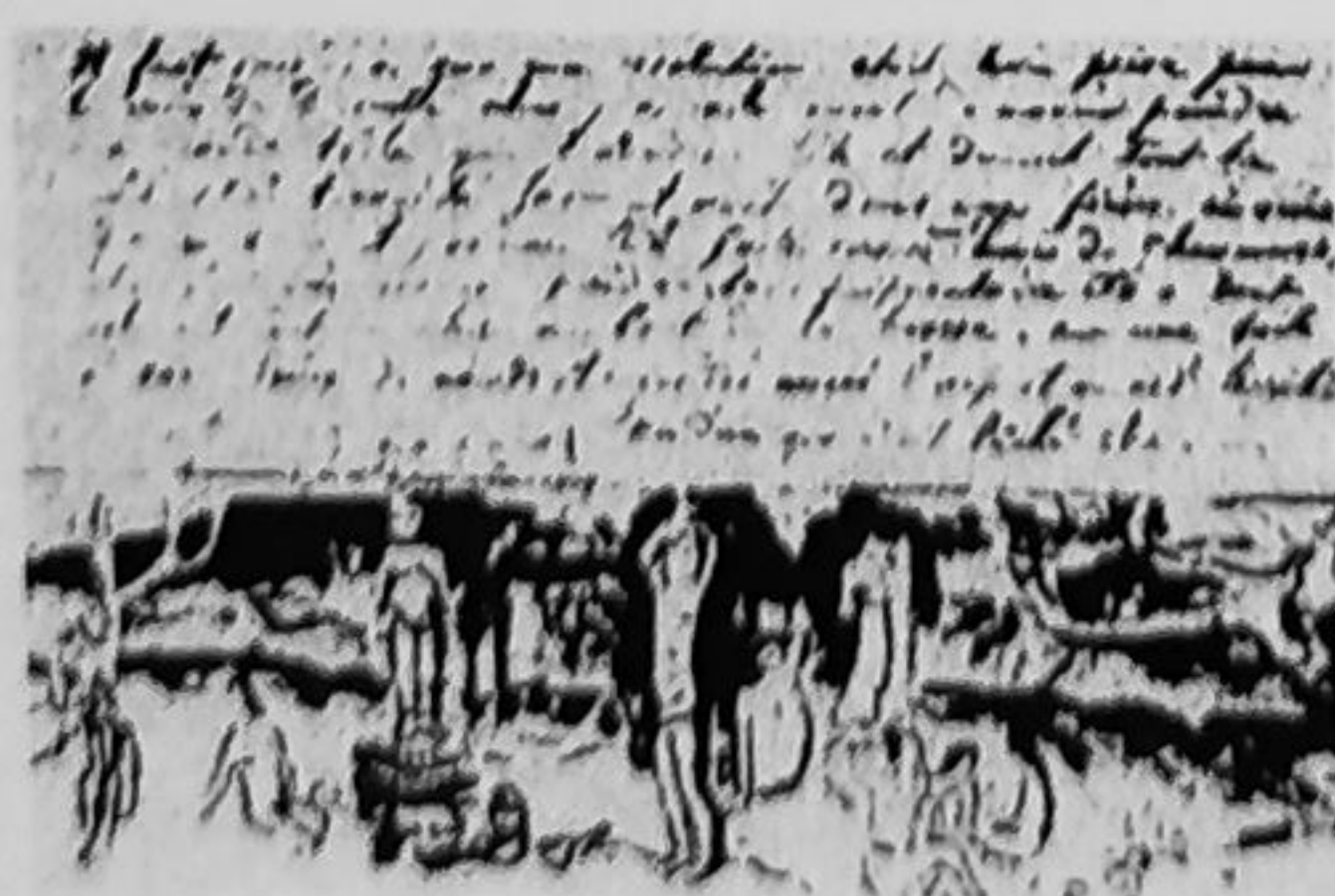


Fig. 173

Paul Gauguin: *Scrisoare către Daniel de Monfreid*

Simplificând toate exemplificările anterioare, definim matematic foarte simplu noțiunea cea mai clară a secțiunii de aur, și anume: „pe un segment de dreaptă, numit AB (A și B fiind punctele externe) se află o infinitate de puncte. Dintre aceste puncte, unul singur, numit de noi Q împarte segmentul AB în două părți inegale, în așa fel (Fig. 167b) încât raportul dintre segmentul întreg și partea mai mare să fie egal cu raportul dintre partea mai mare și partea mai mică”.

Această împărțire „în medie și de extremă rație”, „poarta divină” (descoperită de egipteni și greci, divulgată de Euclid în secolul III î. de Cr.), demonstrația că „segmentul AB și oricare dintre cele două părți ale acestuia (AQ sau QB) sunt incomensurabile, deci că numerele s și $1/s$ sunt iraționale”. Platon specula și mai profund noțiunea, ca o „unică formă organică, firească a proporției, chintesența <<unității în multiplicitate>>”. Armonia se decantază în toate formele naturii (pentagonul și pentagrama, de asemenea sunt o altă poartă divină etc.), ea „întreaga configurare a planetei se reflectă în ramură”, într-o rețea, structură și sistem care, în final respectă armonia universală.

Astfel, după Thiersch „în natură, proporțiile întregului se regăsesc în proporțiile elementelor lui componente”, repetându-se o „formă fundamentală”, iar „părțile componente, prin ordonanța și forma lor, alcătuiesc întotdeauna, unele cu altele, figuri asemenea (aplicabilă și în arhitectură)”.



Fig. 174 Rembrandt van Rijn, Christos predicând, peniță, 1642.



Fig.175 Rembrandt van Rijn, Pictorul în atelierul său.



Deci, armonia se poate forma și prin „repetarea figurii” (Fig. 170, arcul multiplicat), prin „subdiviziuni”, cerința estetică fiind satisfăcută prin „analogia în varietate”. Matricea ritmică a rețelei structurale atât ca jonglerii matematice, dar și ca pure fenomene plastice ale desenului formei compoziționale, se va defini ca o structură cu o modulație proprie, progresivă sau regresivă.

„Structurile” pot fi „formale” prin: repetiție, gradație și radiație, „semiformale” prin articulații de sensuri regulate și discontinuități neregulate, apoi „structuri” neregulate, cu o organizare oarecare, indiferent precizată, în „structuri inactive pasive”, divizând conceptual spațiul suprafeței suport raportându-se doar la amplasarea formelor; structurile active constând în linii compoziționale conceptualizate în subdiviziuni cu valoare individuală de sine stătătoare, întrepătrunzându-se cu unitățile formale în diferite feluri,

Fig.176
Pieter Bruegel: *Pelerinii la Emaus*



Fig.177 **Jean Antoine Watteau:** *Studiu de capete cu mâini în aranjament compozițional.*



Fig.178 **H. Daumier:** *Ilustrație la romanul lui Cervantes <<Don Quijotte>>.*

„invizibile”, prin reprezentarea liniilor structurale tot de esență conceptuală și care include formalul, semiformalul, neregulatul, activul și pasivul, rețeaua fiind foarte întrepătrunsă, apoi „vizibile”, reprezentate concomitent cu forma pe care o definesc (relația structură formă), fiind pozitive sau negative, volumetrice sau pur abstracte (Fig.165).

O structură (liniară, plană, volumetrică) este deci organizată după anumite canoane general valabile, analizabile și respectând o „ordine dezordine”, un calcul după anumiți parametri proprii diferitelor științe.

Armonia este sesizată și ca orientare de tensiuni (aglomerare de linii de forță), greutate (aglomerare de consistențe în desen și hașură), centru de interes (direcționarea ochiului spre un anumit centru de aglomerare gestuală), câmp și punct de orizont, linie de fugă, inclus într-un joc al perspectivei, toate gândite în raportul deja exemplificat (Fig.155, 156). Astfel, se îmbină tonalitatea, contrastul și clarobscurul, ca mijloace de sugerare a apropierii, depărtării, planurile de desfășurare dezvoltând instantaneu ritmul (Fig.160,179).

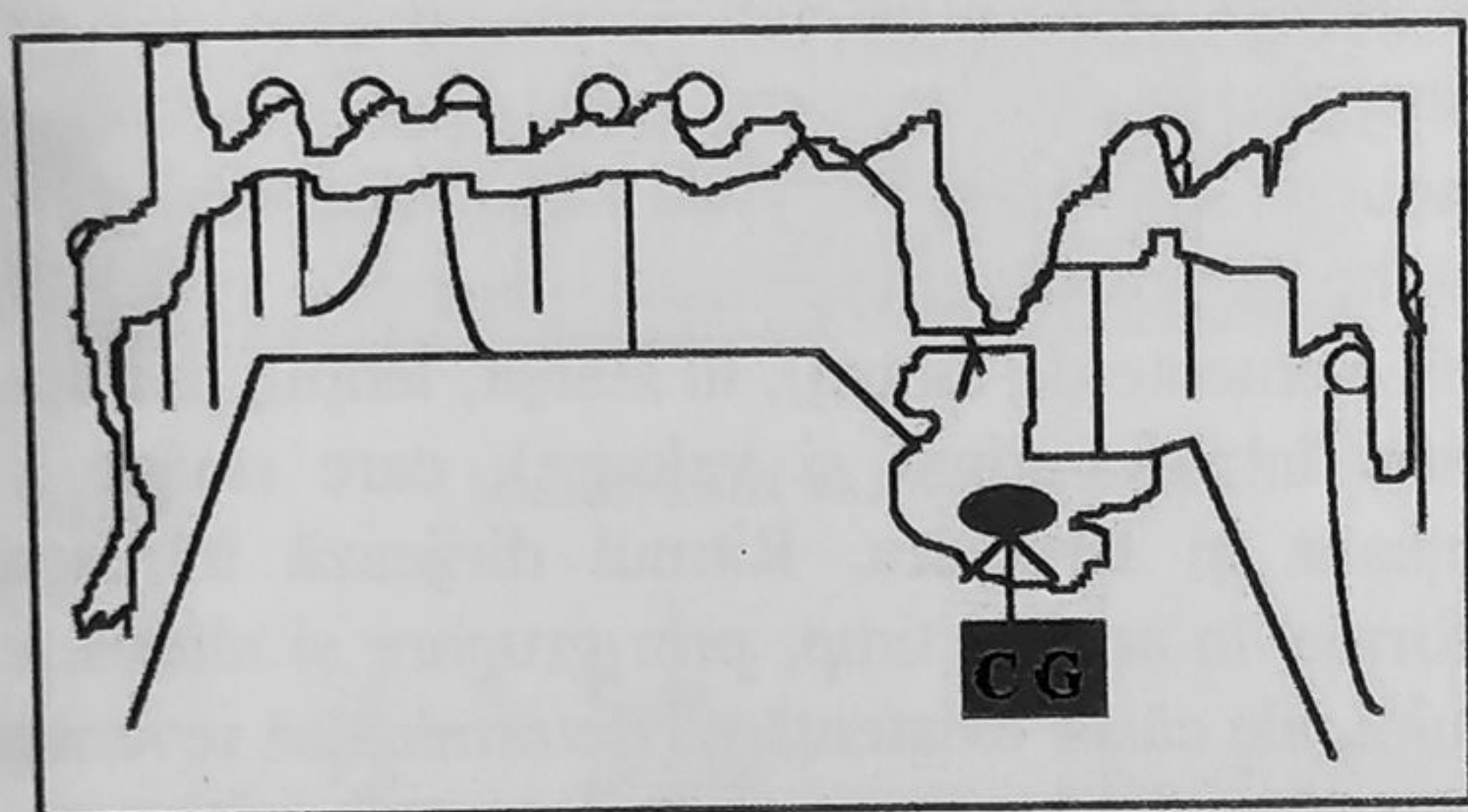


Fig.179 Ritmul și repartizarea centrului de greutate, prin amplasarea personajelor, ținând cont de perspectivă.

Fig.180 **Theophile Alexandre Steinlen:** *Strada Caulaincourt*, litografie.

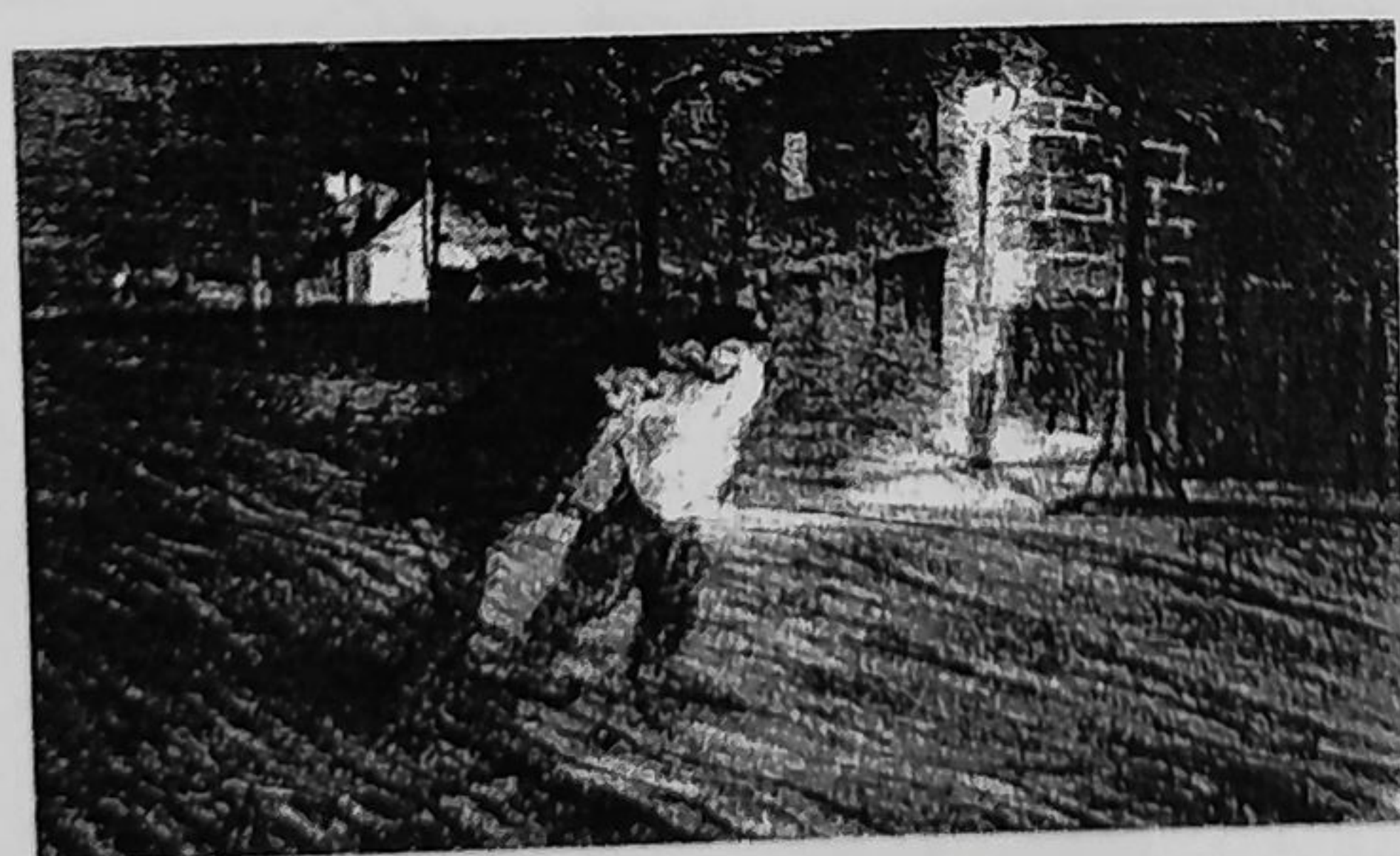


Fig.181 **Pablo Picasso:** *Schițe din ciclul Bacantelor, a celor Trei femei și a Domnișoarelor din Avignon.*

Compoziția formei plastice respectă caracteristica acesteia, devenind spontană sau elaborată, în funcție de curentul din care face parte, a artistului reprezentativ, ea

devenind impresionistă, expresionistă, manieristă, simbolică, idealistă, constructivistă, naivă, succesivă, serială, obiectuală, conceptuală, alegorică, fantastică etc.

Nu putem să nu ne reîntoarcem însă la problema structurii compoziționale modulate, nemodulate, construite sau a realității distorsionate, fără să nu reamintim aceeași valoare pregnantă pe care ne o redă ritmul, acel ansamblu al unei forme bazată pe repetare, fiind liniar, pozițional, textural, valoric, tonal (cromatic), plin, gol, inegal, succesiv (ascendent, descendent), continuu, simetric, asimetric, de inversiune, întrerupt; după concepția geometrizării fiind progresiv, regresiv, ca ascendență și descendență, circular, concentric tangent și circumscris, dilatat, contractat, concentrat, dispersat, clar obiectual, vag difuzat, etc. La fel ca și punctul și linia este plastic (urmărind cele trei planuri ale perspectivei) sau decorativ (având două dimensiuni ale formei: lungimea și lățimea). În funcție de stabilirea axei compoziționale, ritmul are o mișcare pe verticală, diagonală, de dirijare în sus, jos etc., formând efecte întâmplătoare, convenționale, căutate sau general valabile, dezvoltând starea de echilibru sau dimpotrivă nesiguranța jocului de greutate. Toate acestea ne readuc instantaneu la suprafața compozițională, explicațiile având similitudini, conexiuni, asemănări și întrepătrunderi. Ritmul astfel ajunge să se confunde cu forma compozițională propriu-zisă, rețeaua conținând tot celula ritmică (aceasta fiind formată din două sau mai multe elemente de limbaj plastic, corelate între ele prin unul sau mai multe intervale mici), asemeni modulului. Avem între aceste două noțiuni categorii de legătură, cum ar fi: întinderea (care este suprafața pe care se așează elementele limbajului plastic), lățimea (determinată de poziția elementelor de limbaj plastic față de marginea de jos a suprafeței sau de nivelul superior), calitatea (regăsindu-se în însușirea esențială a elementului prin care se deosebește de altul), accentul (dezvoltat și pus de intensitatea tonală sau valorică), intervalul (reprezentând distanța dintre două elemente de limbaj), în sfârșit, lanțul, pulsația (vibrația dintre accente, greutate, contrastul între conținut și valoare), care revine la noțiunea de unde am pornit privind rețeaua și structura. Ritmul dirijează întreaga sensibilitate a percepției compoziției și a formei în același timp, prin grupare și alternare dezvoltând o muzicalitate a spațiului, timpului, ale căror existență ne determină să revenim întotdeauna la obișnuita „ordine” a mișcării universale.

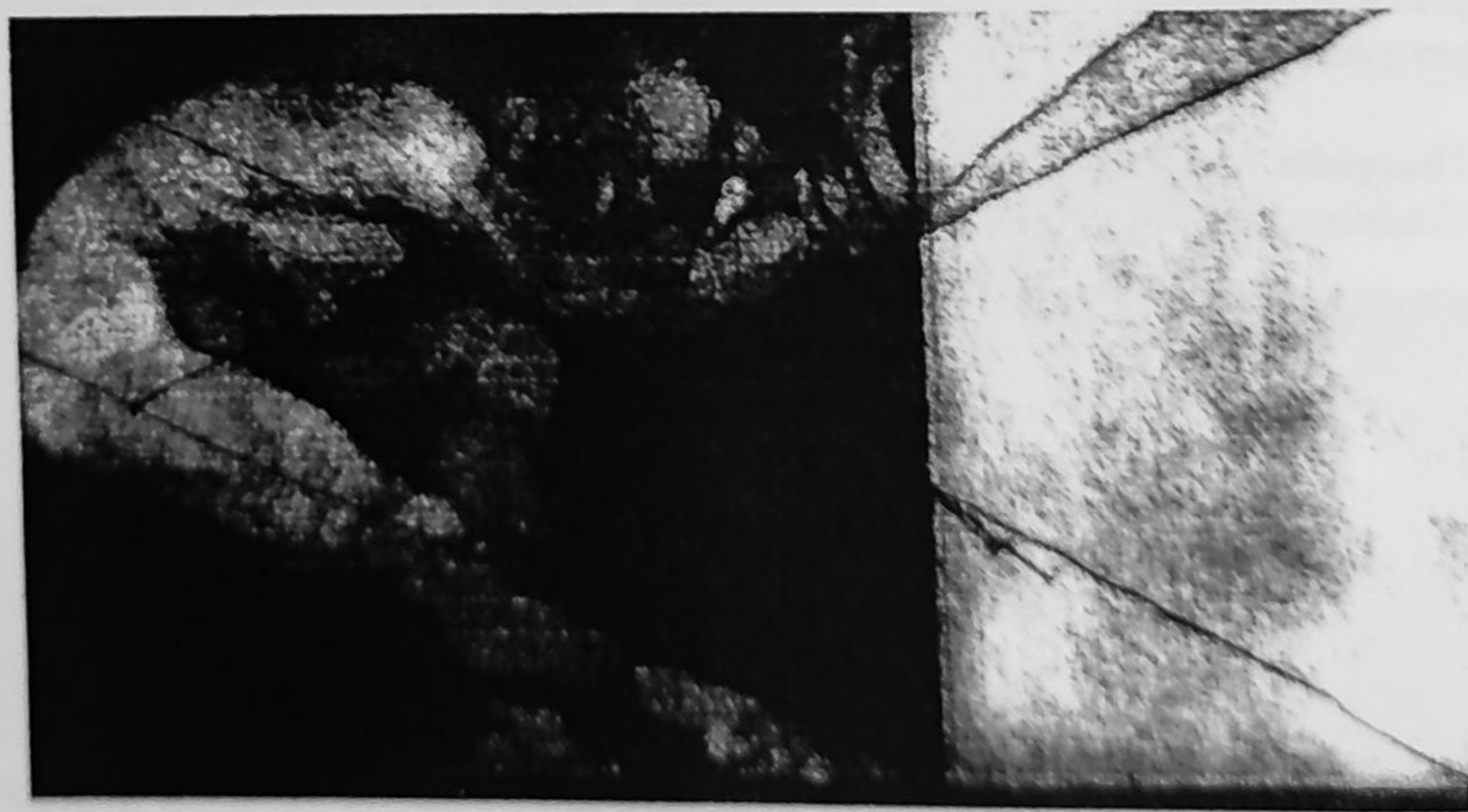




Fig. 183
Eugène Delacroix:
Cal și călăreț

Fig. 184
Studiu de cal,
vedere posterioară



Compoziția poate include, pe lângă personaje, obiecte de cadru, fundal perspectival etc. și animale, acestea accentuând expresivitatea.



Fig. 185 Rembrandt van Rijn (detaliu)



Fig. 186 Eugène Delacroix
(*Schițe, capete de lei*)

Fig. 187
Schiță, cap de câine



Fig.188
Tzi-Bai-și:
Vulturul și pimul



Fig.189 **Jacopo Robusti Tintoretto:**
Figuri creionate.



Fig. 190 ..
Albrecht Durer:
Sfântul Ieronim, 1513,
gravură incizată pe
cupru.

Animalul se poate personifica, poate semnifica un complex de simboluri, acesta se construiește urmărind aceleași legi de construcție și aranjament compozițional, între figura umană și cea animalieră existând un dialog expresiv.

Forma compozițională se poate extinde prin nenumărate variante de expresie (Fig.186), scoțându-se la iveală factura și tehnica abordată, a penajului, a blănii, solzilor, ochilor, ghearelor etc. (Fig.188), apoi contrastul de închis deschis, care dezvoltă spațiile dintre personaje și obiectele din cadru (Fig.164, 166, 178), toate împreună construindu-se într-o interrelație directă, cu un dialog reciproc simbolic, individual inductiv. Așa cum exemplificam la receptorii de vârstă mică, existența personajelor pozitive, negative sau a celor fără conținut psihologic, ci doar pur formal, tot astfel mesajul pe care îl conține animalul în compoziție poate deveni un simbol, un ornament, o emblema, o introspecție socială, caricaturală, moralizatoare etc. (Fig.183, 190). În funcție de rolul său în compoziție, poate fi interpretat constructiv cu axele de simetrie, asimetrie, centrale și secundare, ajutătoare și de proporție, ca și la construcția corpului uman, având valoare de studiu (Fig. 187, 184), însă dacă demersul interpretării necesită un altfel de joc subtil de forme, atunci structuralitatea poate lua facturi



Fig.191 Studiu de pasăre pentru compoziție

acest subiect fiind trecut la problematizarea multiplă și experiment. Un rol deosebit îl are cadrul și atmosfera în care coexistă personajele (Fig.190).

CAPITOLUL 12

NATURA STATICĂ

Când ne gândim la predecesori, numim „natura statică” sau „natura moartă” (din francezul *nature morte*, italianul *natura morta*, germanicul *stilleben* și englezul *stil-life* care semnifică viață tăcută, liniștită) o compoziție de obiecte analizate după rigorile desenului sau a altor maniere artistice.

Natura statică a apărut ca gen de sine stătător, constituindu-se și răspândindu-se lent, mai intens prin secolul al XVII-lea. Înainte de această perioadă, ea era inclusă în diversele compoziții și împrejurări estetice, oferind o ambianță luxuriantă, ca ofrandele la egipteni (mileniile III și II î.de Cr.), fructe, legume, flori, pește, vânat, vase statuete, cranii, cărți, șervețele, instrumente muzicale, unele dintre cele mai banale obiecte utilitare sau dimpotrivă sofisticate luxuriante mărfuri ale epocii (romane, babiloniene, grecești, germanice, flamande etc.).

La fel ca și compoziția, natura statică se construiește pornind de la sistemul axial central (Fig.66, 67), care împarte, echilibrează și dispune armonios încadrarea obiectelor în spațiul ales (Fig.68- 72, 76).

Faza următoare a construcției este cea a punctelor de reper, cu distanțele măsurate între ele, apoi a sistemului axial

Fig.192 Matei Șerban Sandu: *Studiu*, Lausanne.

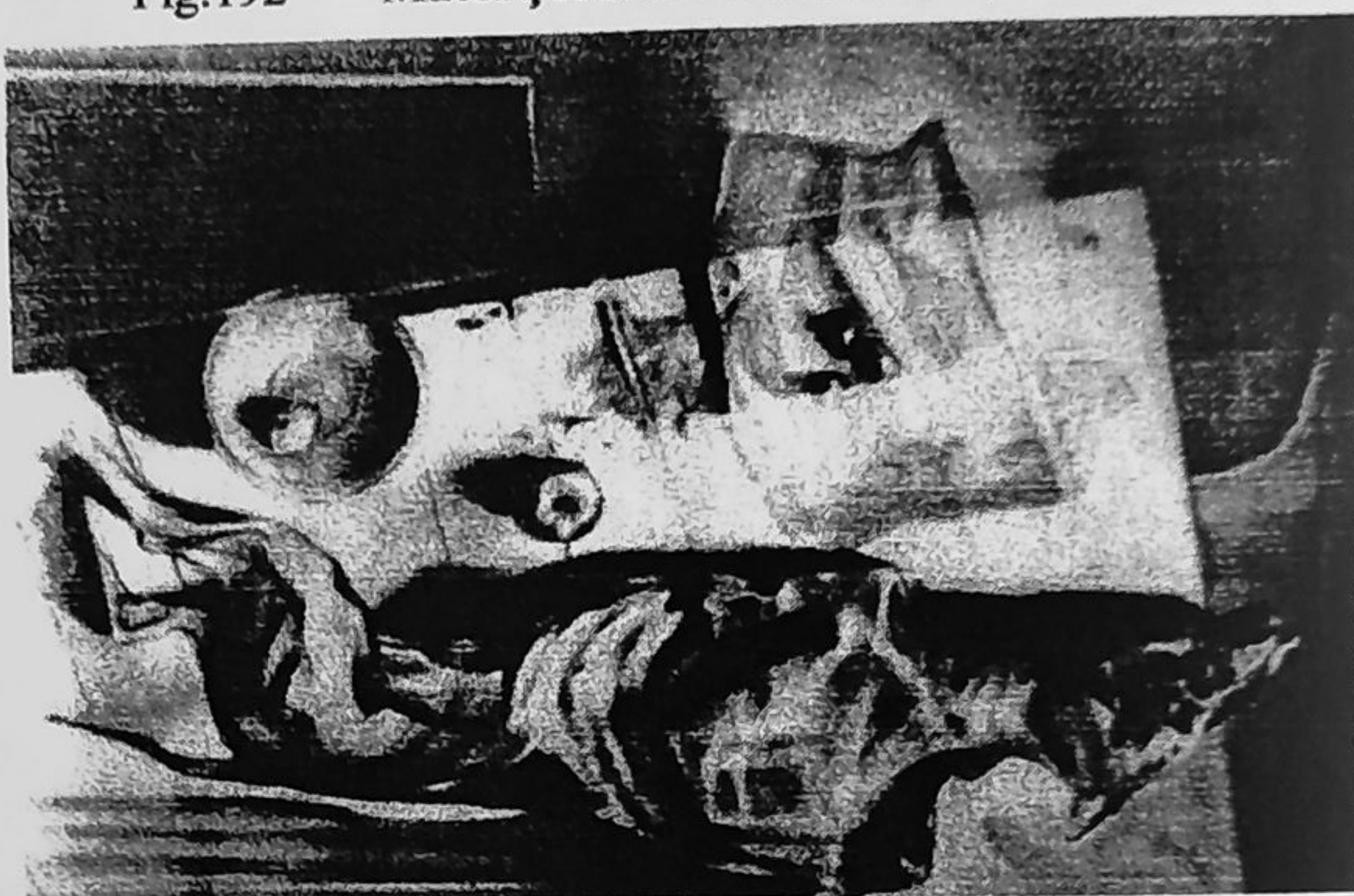
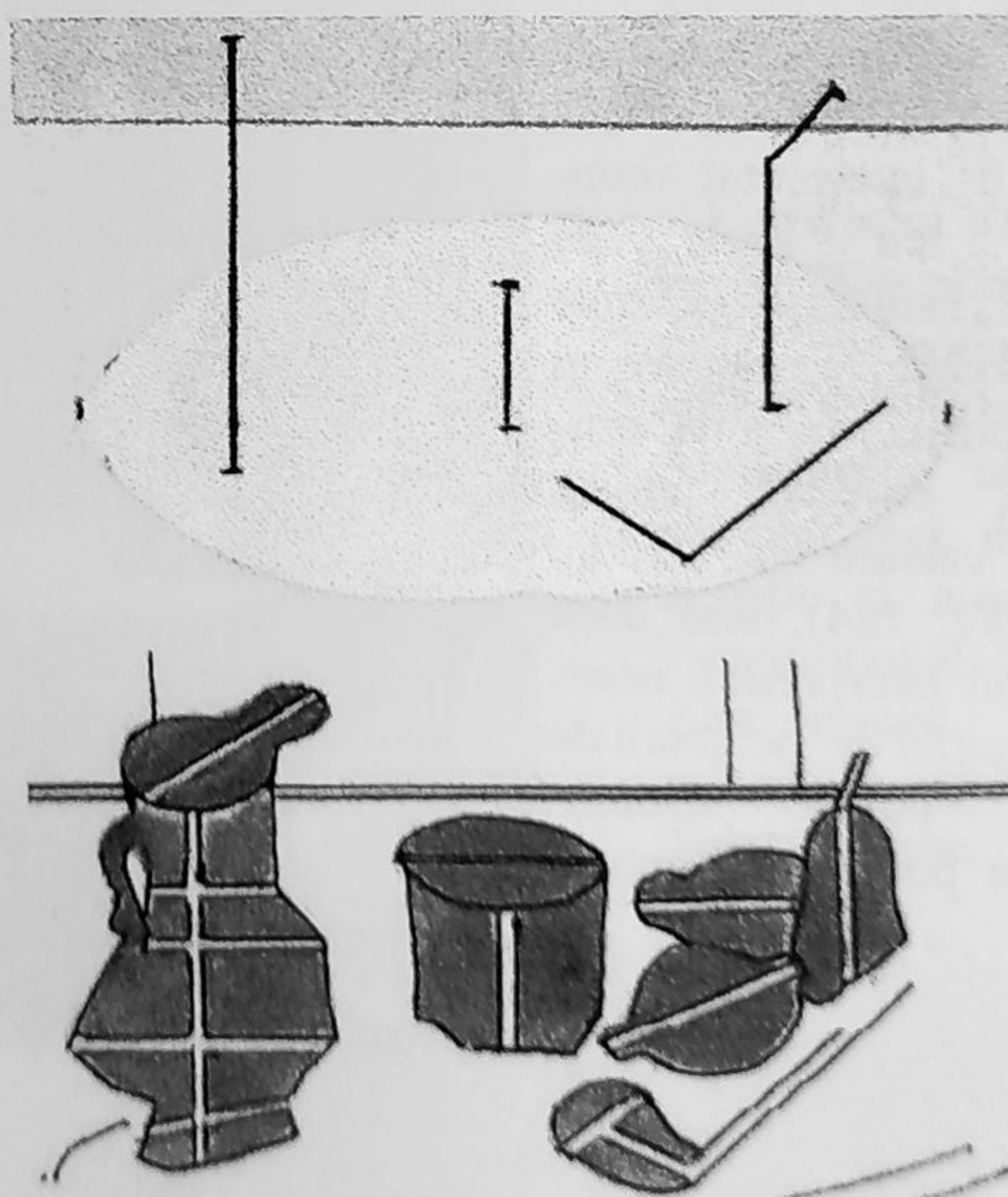


Fig.193 Sistem axial constructiv



vertical și orizontal secundar (Fig. 73, 74).

Conturul mai întâi schițat, apoi modulat sau interpretat direct, dacă precizia este adaptată conținutului propus, va uni punctele și axele măsurate după obiectele din natură, la proporții adaptate paginii.

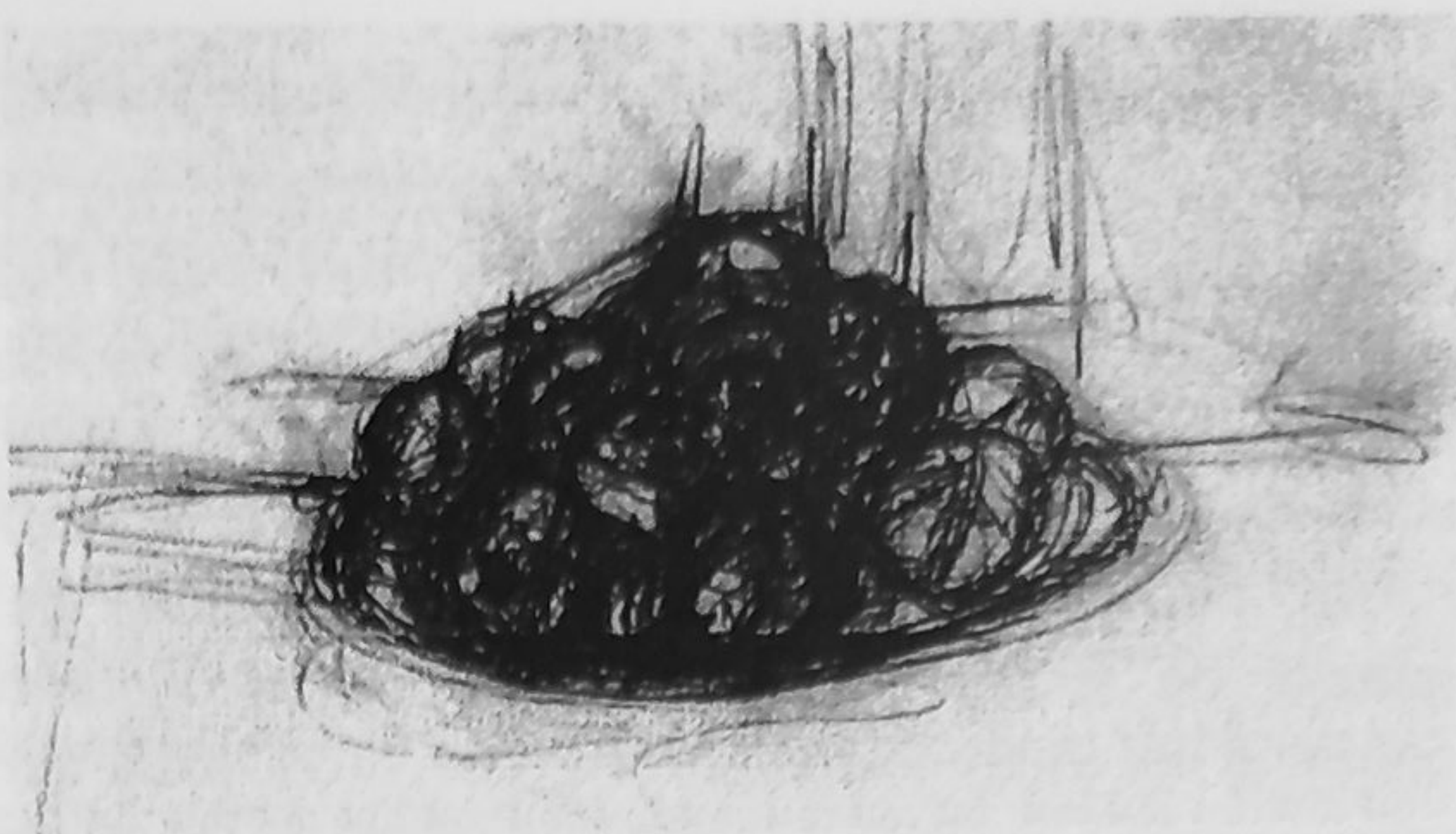
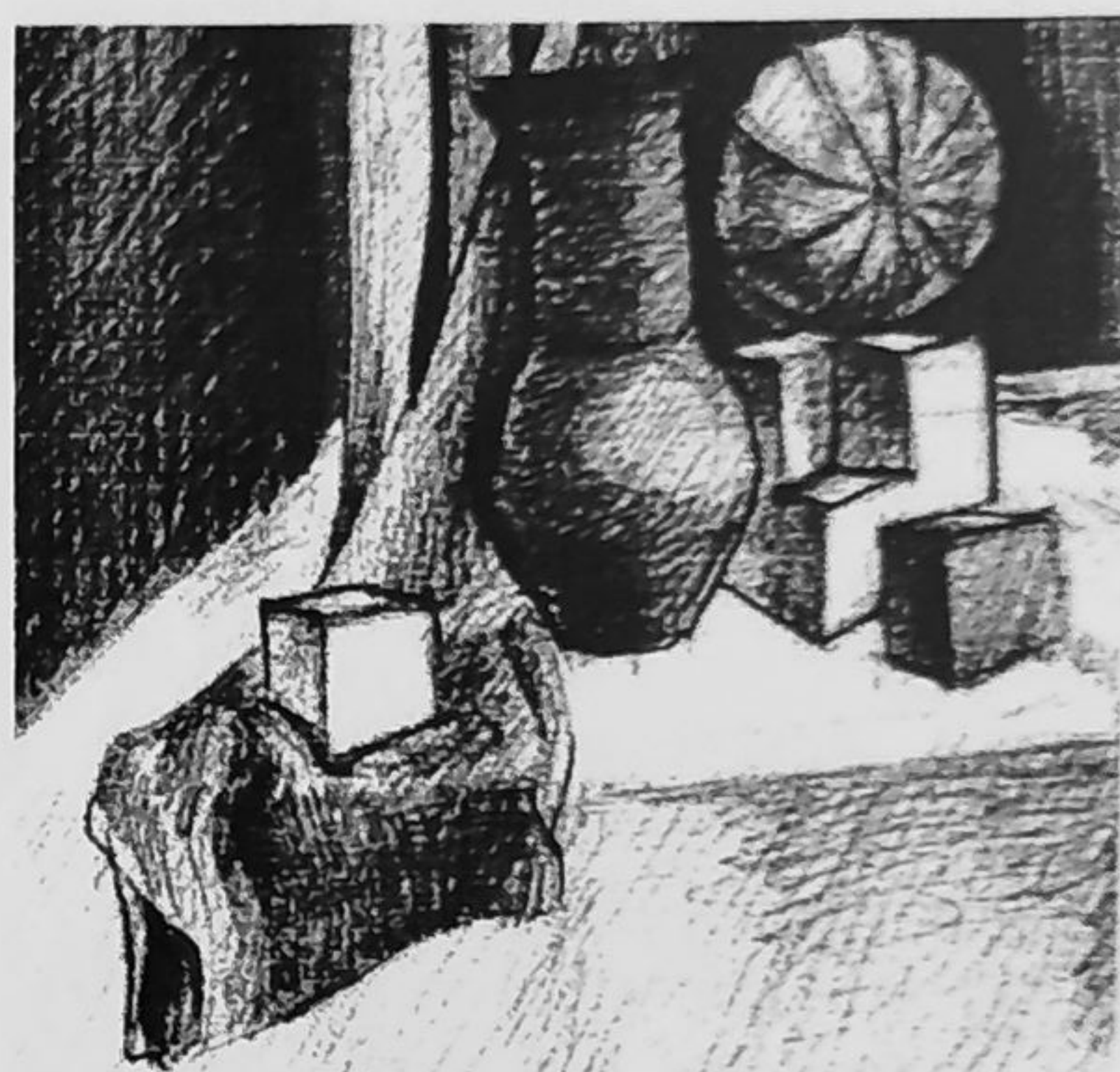
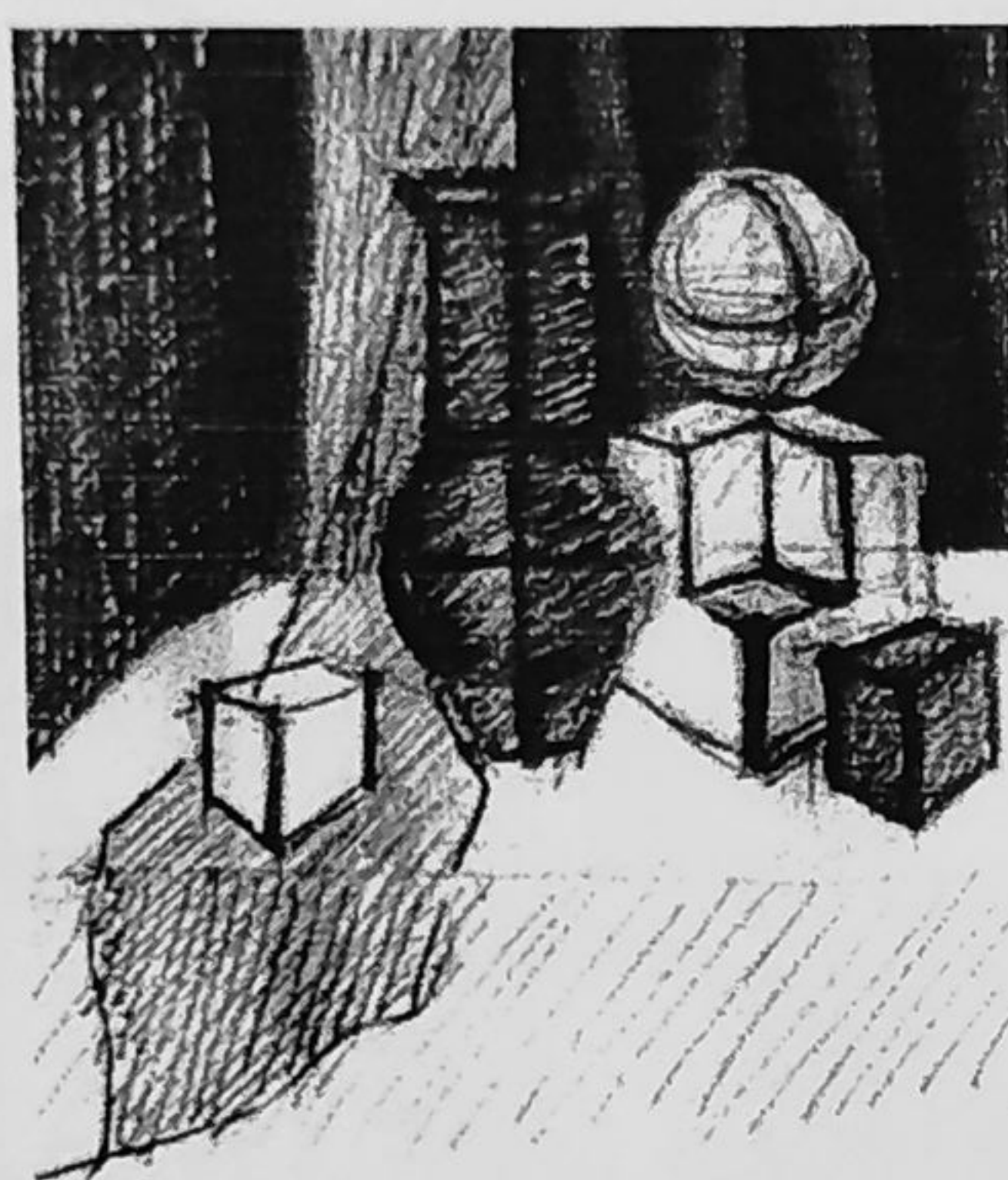


Fig.194 Alberto Giacometti: *Tavă cu mere*, Madrid, 1990

Fig.195 Elaborarea unei naturi statice, cu ajutorul hașurii, pornind de la sistemul axial constructiv



Valorația va da expresivitate accentuată obiectelor de studiu, cuprinzând prima, a doua, a treia etc., umbră, acestea cu cât sunt mai multe și hașurate pe formă devin mai expresive și apropiate de interpretarea reală sau intuitivă a naturii. Întreaga filosofie de abia acum poate începe, frumusețea imaginii fiind dată de multiplele interpretări.

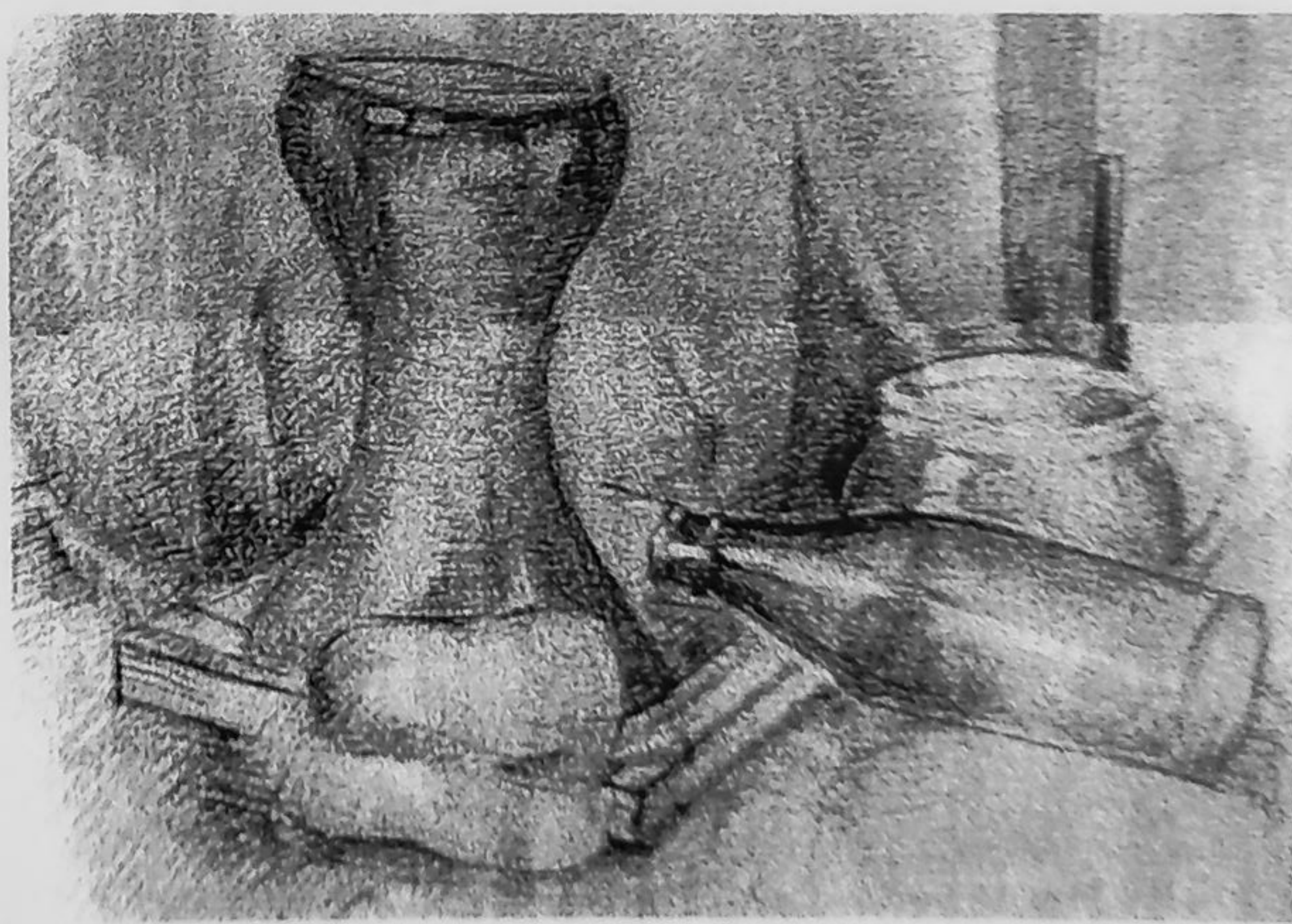


Fig.196 Natură statică realizată cu hașură paralelă trecută prin filtre cromatice

Privind problema desenului după natură prin prisma începătorului, remarcăm după stabilirea punctelor de reper prin măsurătoare (Fig.193), construcția printr-o structură coerentă geometrizată (Fig.194, 195a, 196, 199a, 201). Deci, încadrarea corpurilor în forme geometrice mari, pentru vârstele mici de receptare fiind biplane, axele de contur fiind arcuite, unghiuloase, uneori simplificate și drepte, viguroase, iar pentru receptorii mai evoluți geometrizarile conținând perspectiva (Fig.76.G), cu unul sau două puncte de orizont, cu toate legile tonalității și a contrastelor de apropiere-depărtare, hașura fiind realizată pe formă. Speculând mai profund calitatea interpretării formei, distingem contrastul ivit dintre plin și gol (Fig.201, 203), adică între obiecte și fundal, a căror așezare compozițională contribuie la echilibrul lucrării. Ca și la compoziție, obiectele prin înălțimea lor vor crea grupări: triunghiulare (Fig.196, 199b), dreptunghiulare (Fig.200, 204), trapezoide (Fig.195, 197, 204), circulare, ovale (Fig.193), în formă de „L” (Fig.198) etc.

Forma rezultă prin descrierea conturului și umplerea lui cu valorație. Hașura, deci, poate fi interpretată într-o multitudine de forme: prin mișcări circulare (Fig.194), trasări paralele pe formă sau nu (Fig.196, 197, 198, 199b, 105), dozând puncte apropiate progresiv în umbră sau dispersate, sugerând lumina (202b), dar nu încheiem complexitatea mijloacelor de interpretare cu hașura intersectată care apare pe obiecte (202a).

Putem urmări structura materialelor, textura, prin porozitate, luciu, transparentă, opacitate, catifelare, densitate, rarefiere, rugozitate, adâncire, zgâriere, punctare etc., prin tușă grasă, difuzată, uscată, nisipoasă, cretoasă etc.

Lumina va apare întotdeauna mai intensă pe un fond închis, iar artificiul invers va spori contrastul umbrei (Fig.197, 199b).

Fig.197 Corpuri geometrice cu hașură în degrade

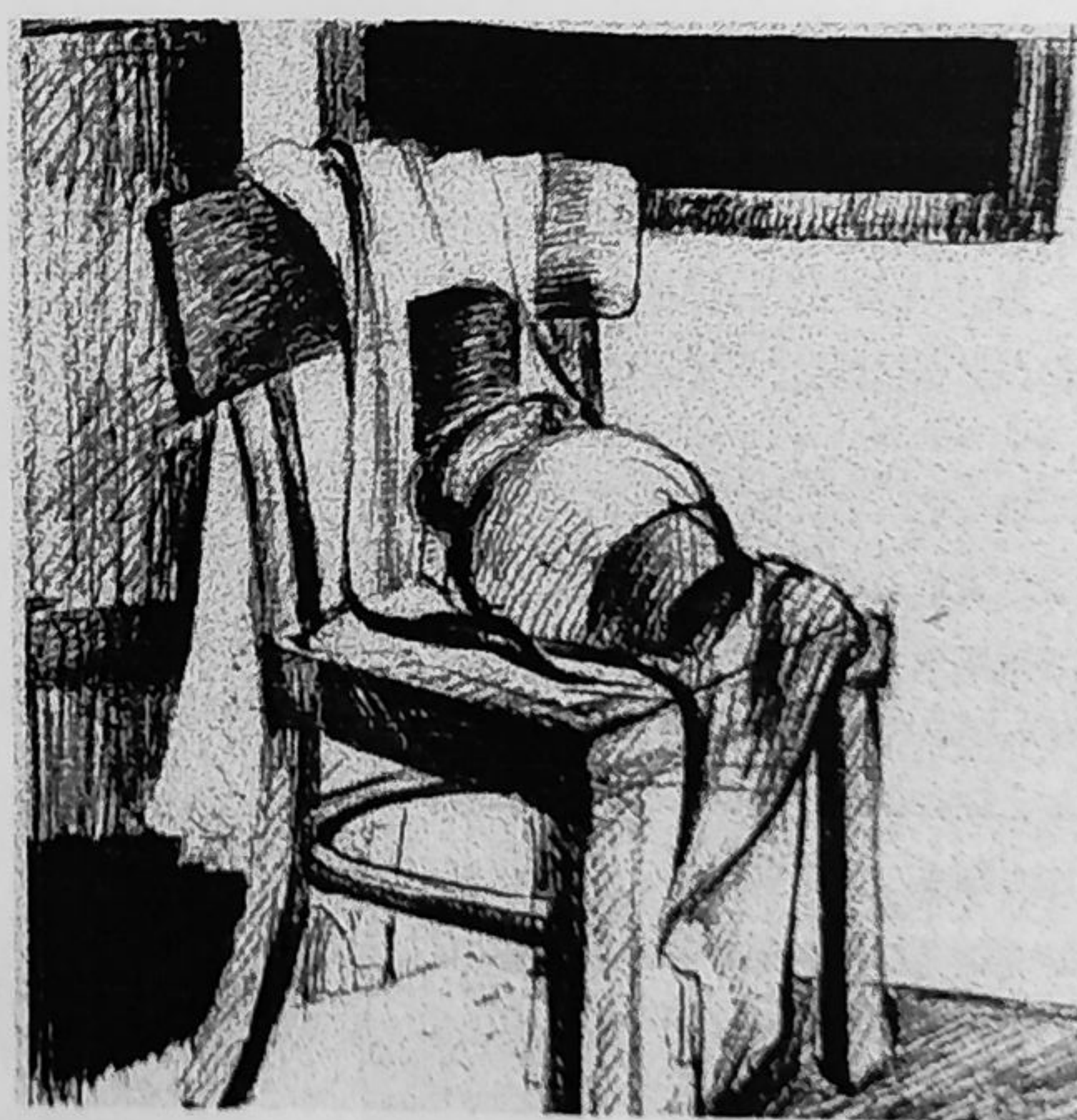
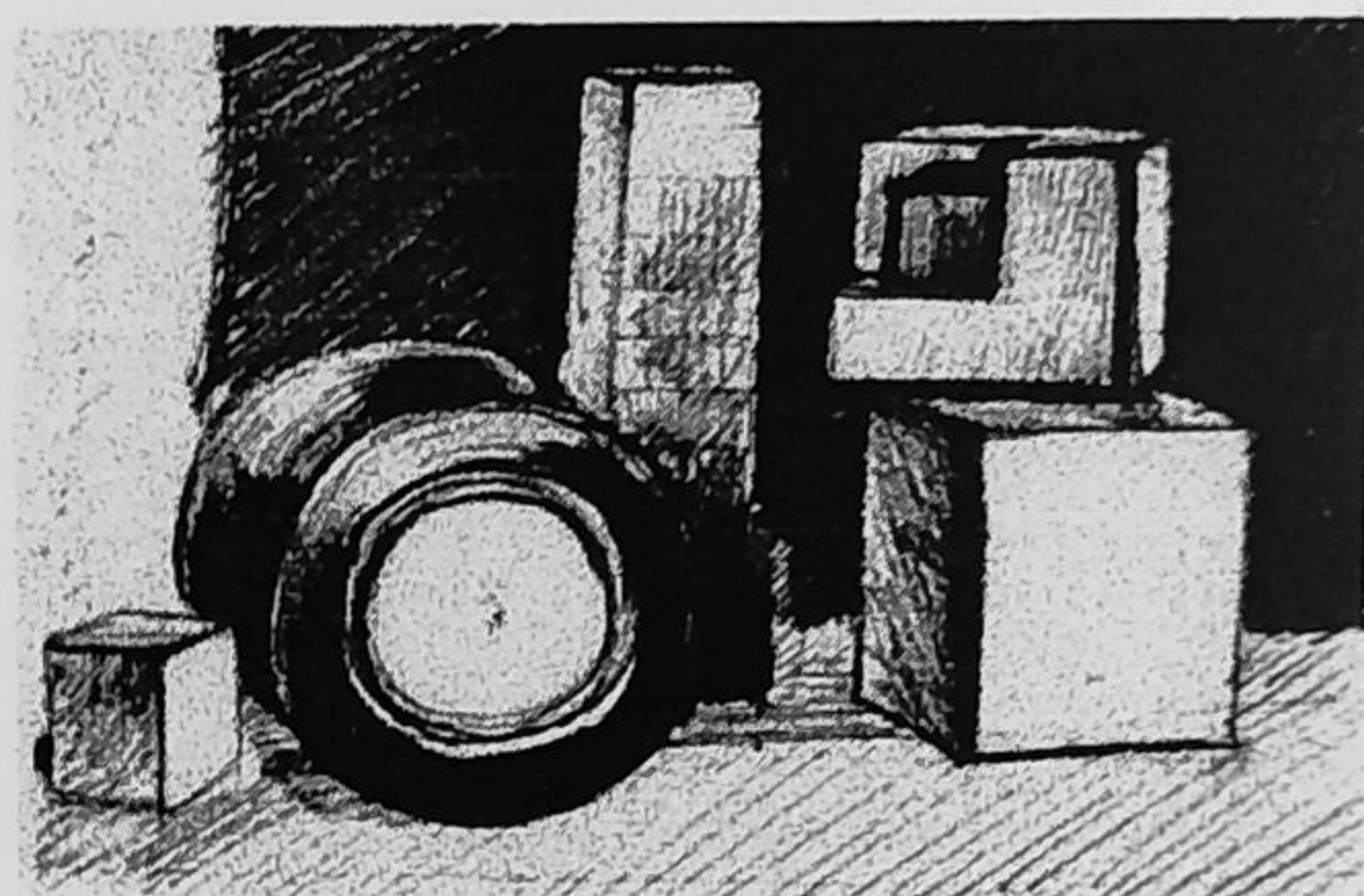


Fig.198 Hașura în perspectivă

Nu vom stabili axelele sistemului axial, secundar și central, până nu vom încadra corect în pagină, ținând cont de extremități. Acest lucru poate fi ușor calculat, dacă confecționăm un dreptunghi de hârtie secționat cu foarfeca, marcând un altul mai mic în interior, apoi decupându-l putem privi prin spațiul rămas liber. Distingem astfel dacă dreptunghiul decupat este pe orizontală, încadrând toate obiectele echilibrat ori invers, remarcând verticala, în cazul în care ele se încadrează corect astfel. De o parte și de alta a obiectelor din stânga și dreapta vor fi lăsate spații de încadrare și echilibru, de asemenea și în partea de sus și jos. Obiectele vor descrie un plin și gol compozițional, adică ținând cont de sugestia de ușor și greu, de apropiat sau depărtat (Fig.201, 203). Volumetrizarea obiectelor se va face ușor, nealterând construcția liniei modulate pe forma obiectelor (Fig.204). Stabilirea dominantelor tonale, a gamelor, sau cu alte cuvinte a spațiilor perspective vor conține: lumina, umbra, penumbra, reflexul, refractarea, lumina și umbra purtată.

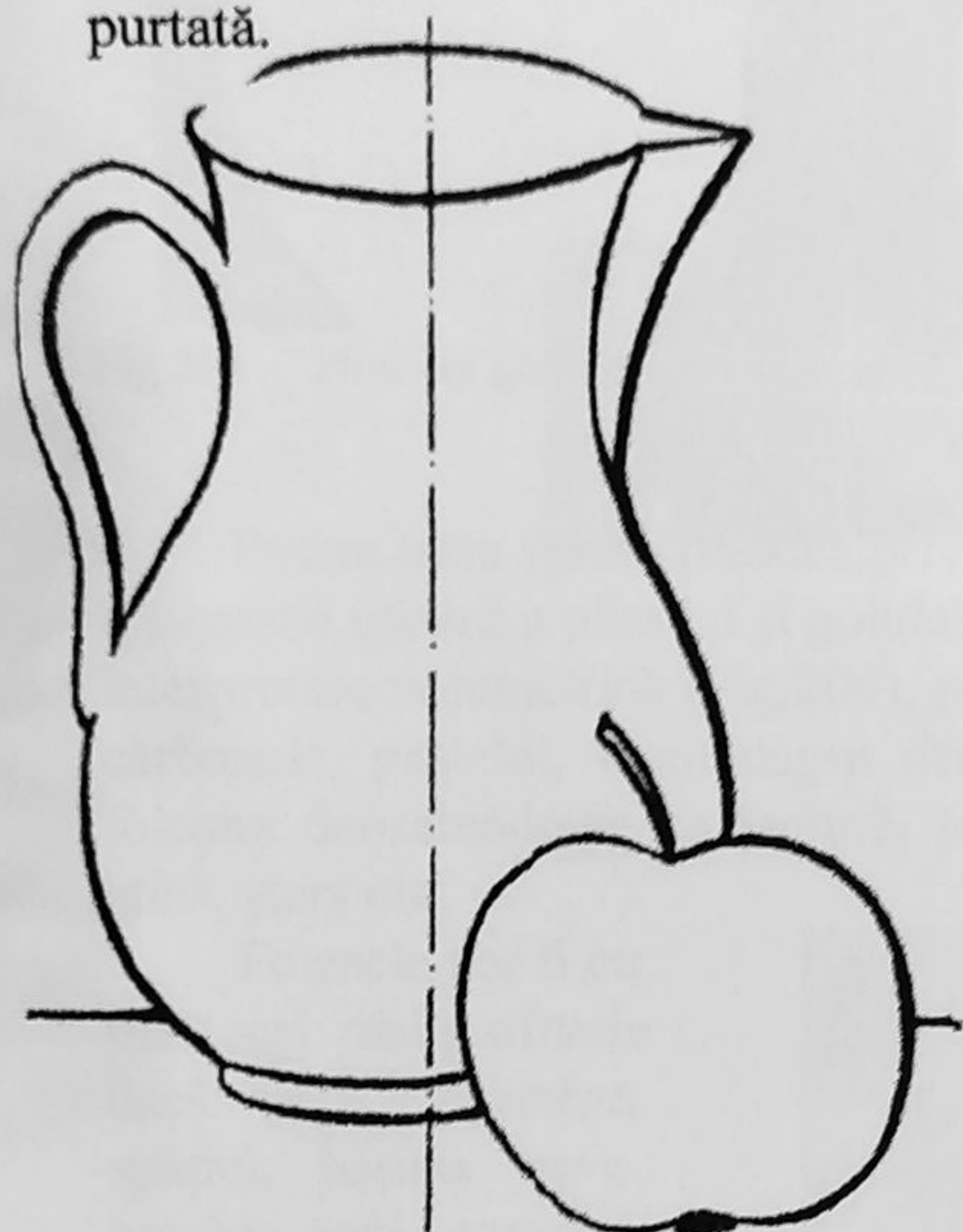


Fig.199a
Conturul de început

Conținutul manierei de lucru poate fi experimentat, diversitatea abordării ansamblului plastic fiind caracteristică unui curent artistic ori a unei facturi grafice specifice (Fig. 202a, 202b, 204).

Fig.199b Studiul naturii statice cu hașura paralelă

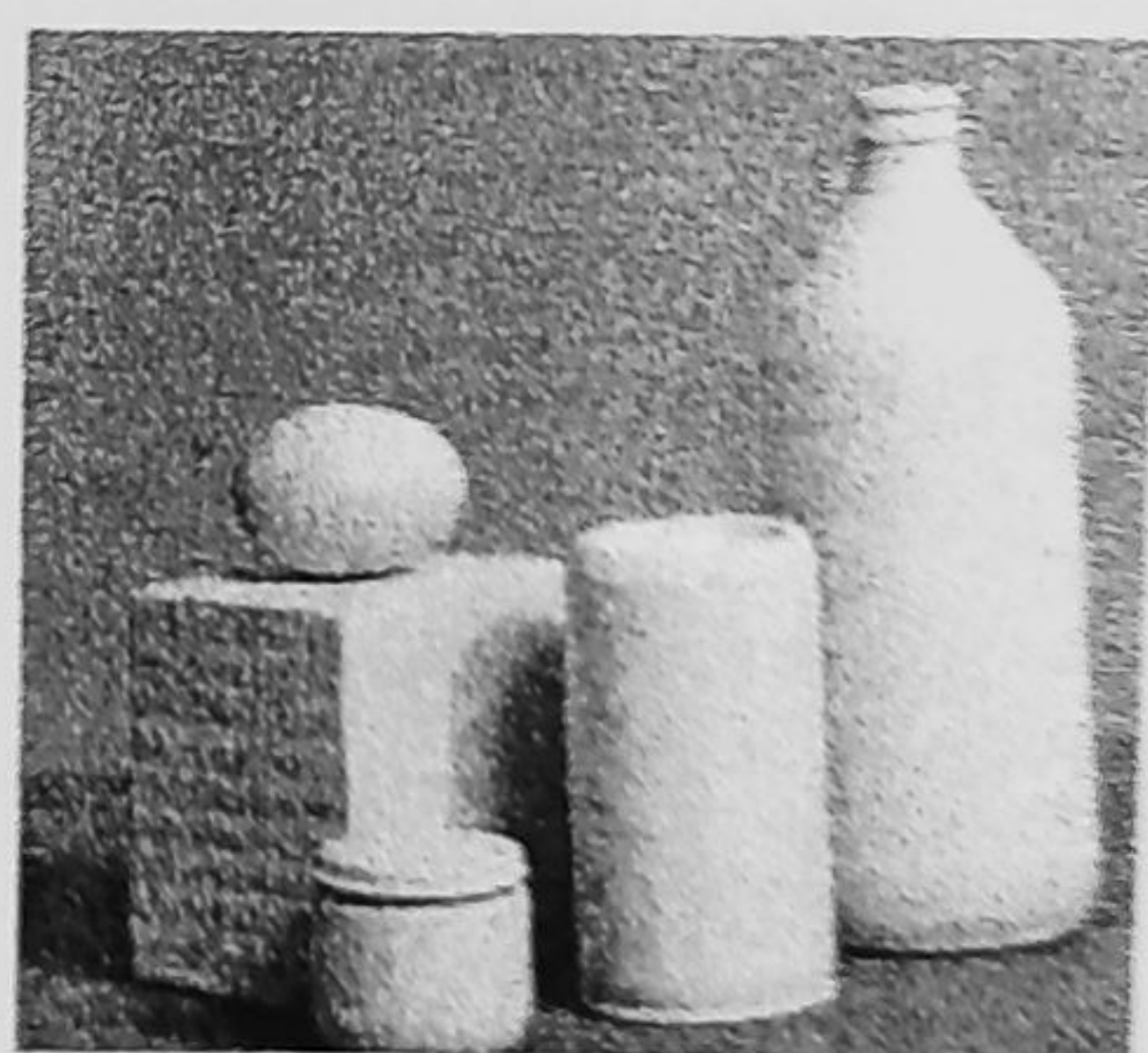
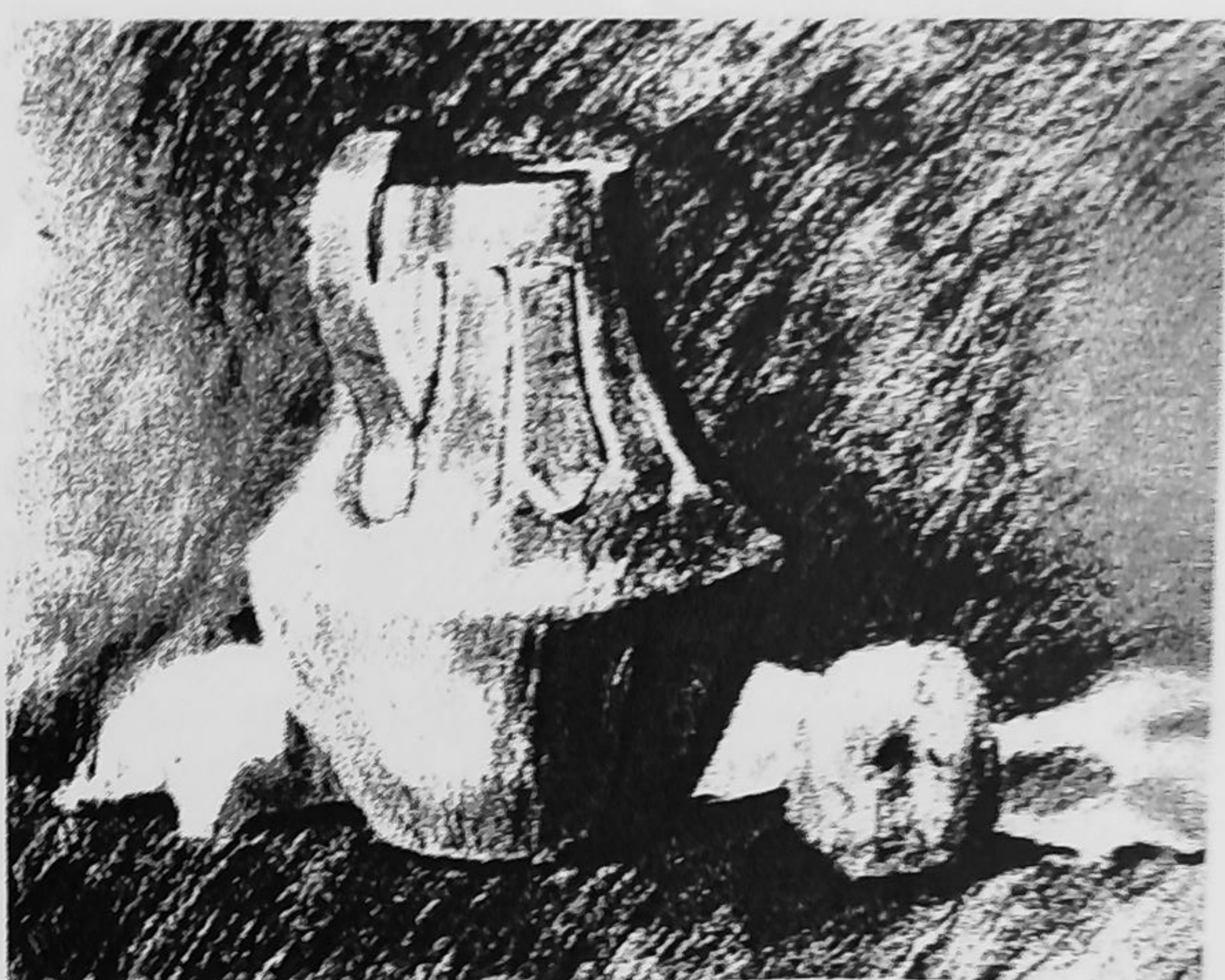


Fig.200 Așezarea obiectelor în spațiul de studiu

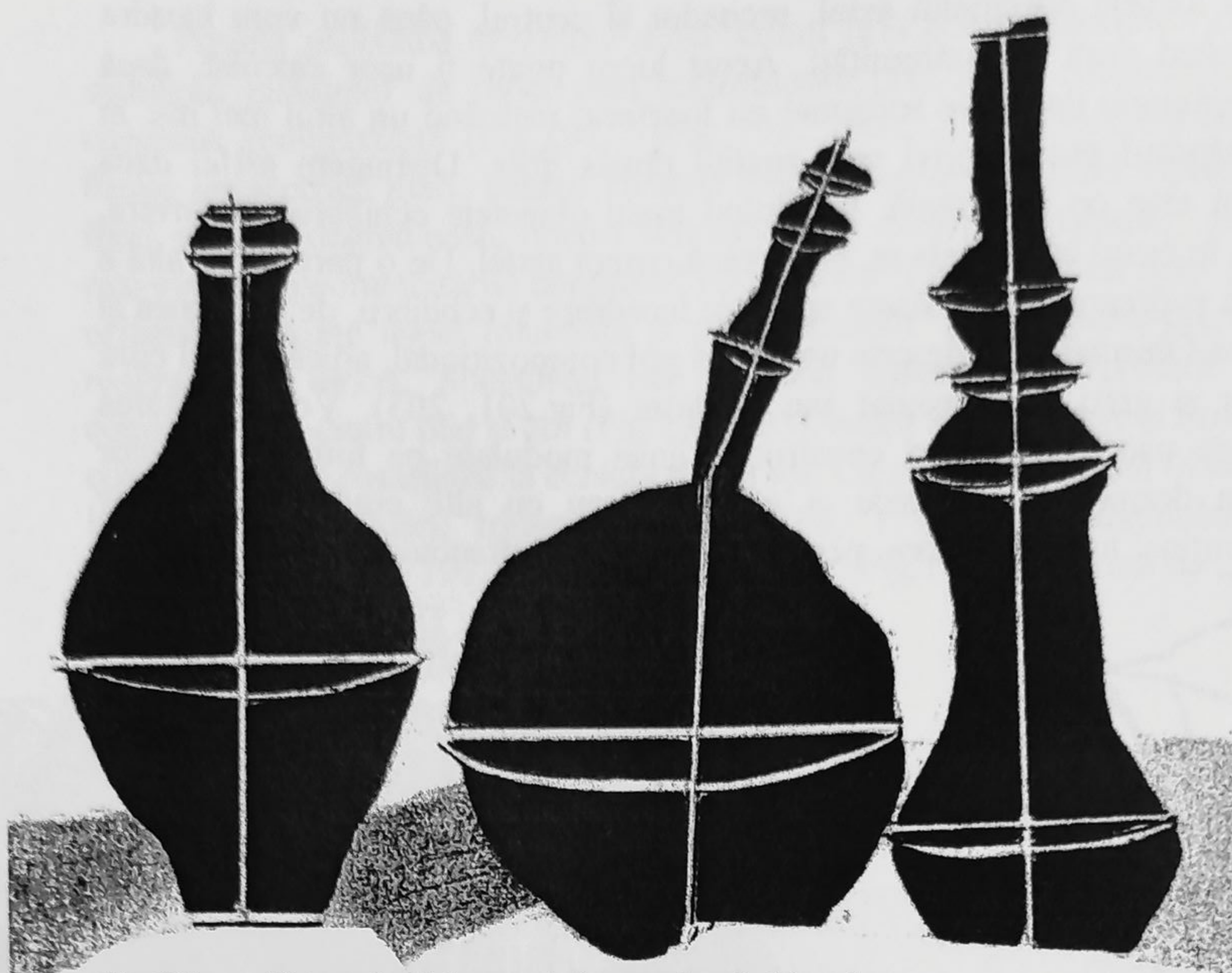


Fig.201 Sistemul axial central și secundar al obiectelor

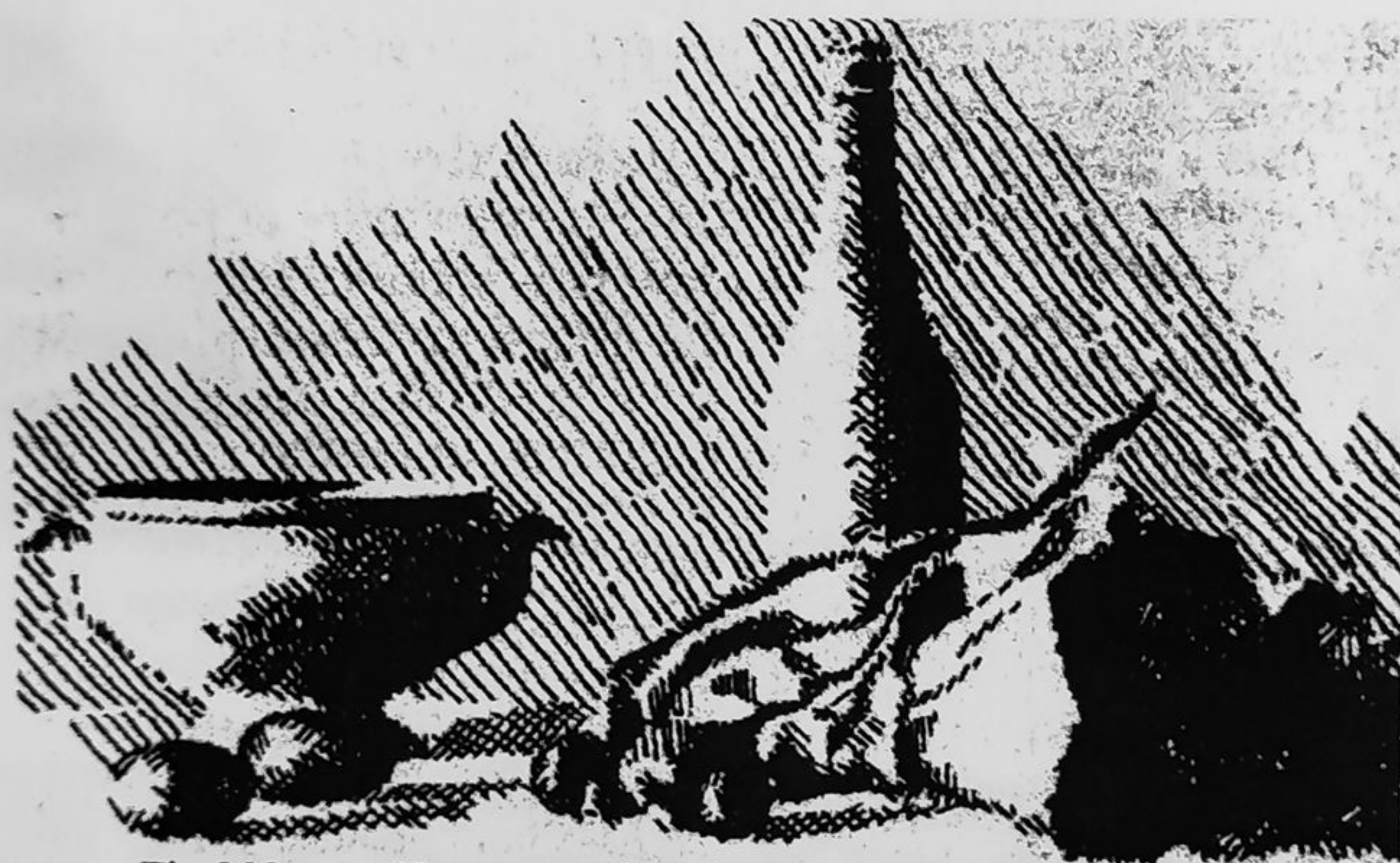


Fig.202a Hașura paralelă, intersectată în pătrățele sau punctată.

Fig.202b



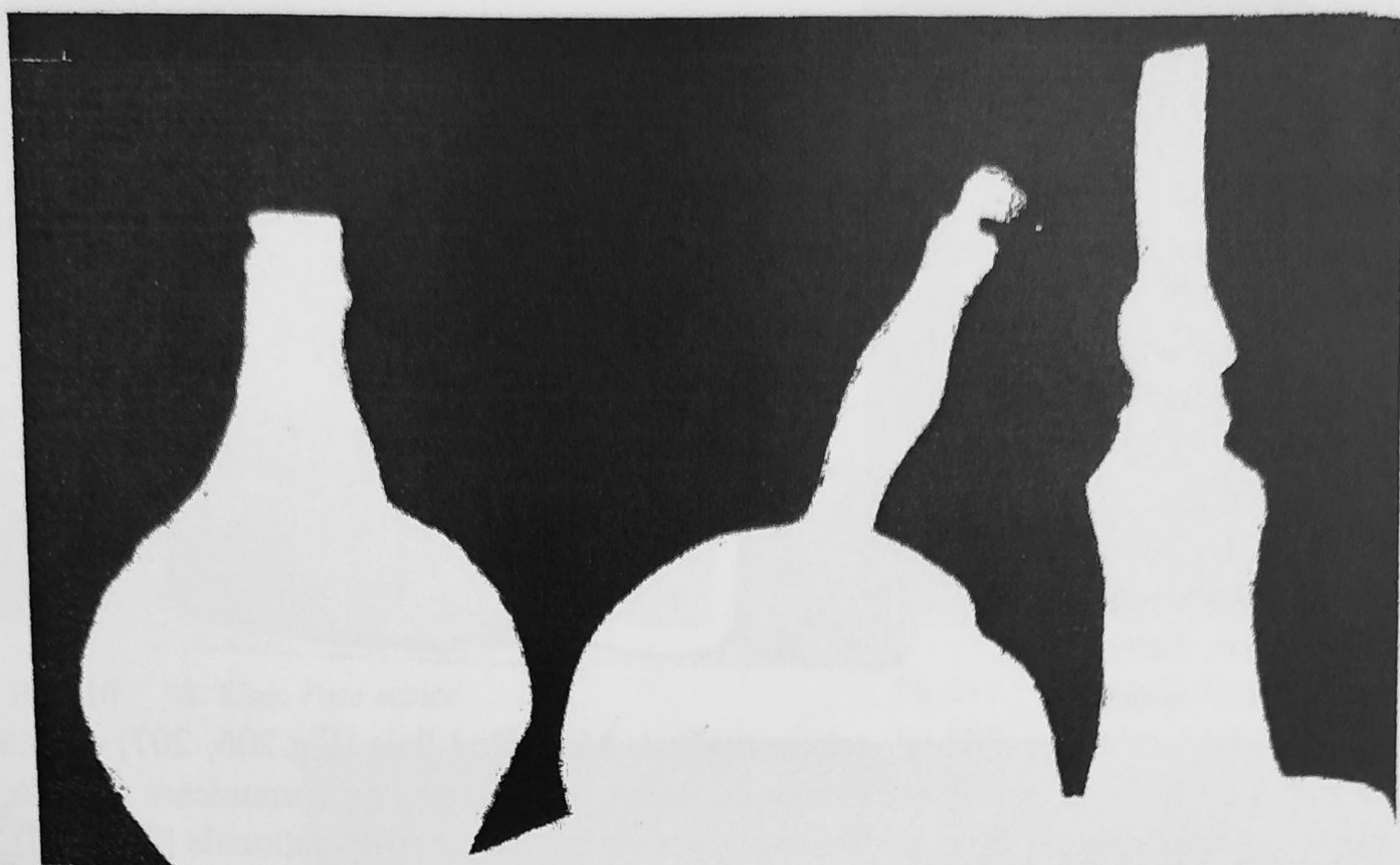


Fig.203 Plinul și golul, obiectele și spațiul fundalului, sugestia de ușor și greu, lumină și umbră.

Putem trata forma plastică privind aspectul decorativ biplan (Fig.203), simplificat cu o sugestie ușoară a plinului și golului. Natura statică are însă multe valențe de înțelegere și interpretare volumetrică (Fig.204), purtând rezultatul nenumăratelor încercări cu creionul, cărbunele, pastelul, tușul negru ori colorat, penița, pigmentul pur etc., acestea prin folosire deosebindu-se ca factură, textură, luciu, mat, opac, transparent, pregnant, abia atins, șters etc.

Formele vor fi cu mult mai mai profunde dacă vom virtualiza spațiul, hașura spre muchie, apoi suprafața din spatele obiectului, cum am mai amintit, în contrast vor fi mai puternic raportate. Obiectele vor respecta, la rândul lor, variația gamelor și a dominantelor.

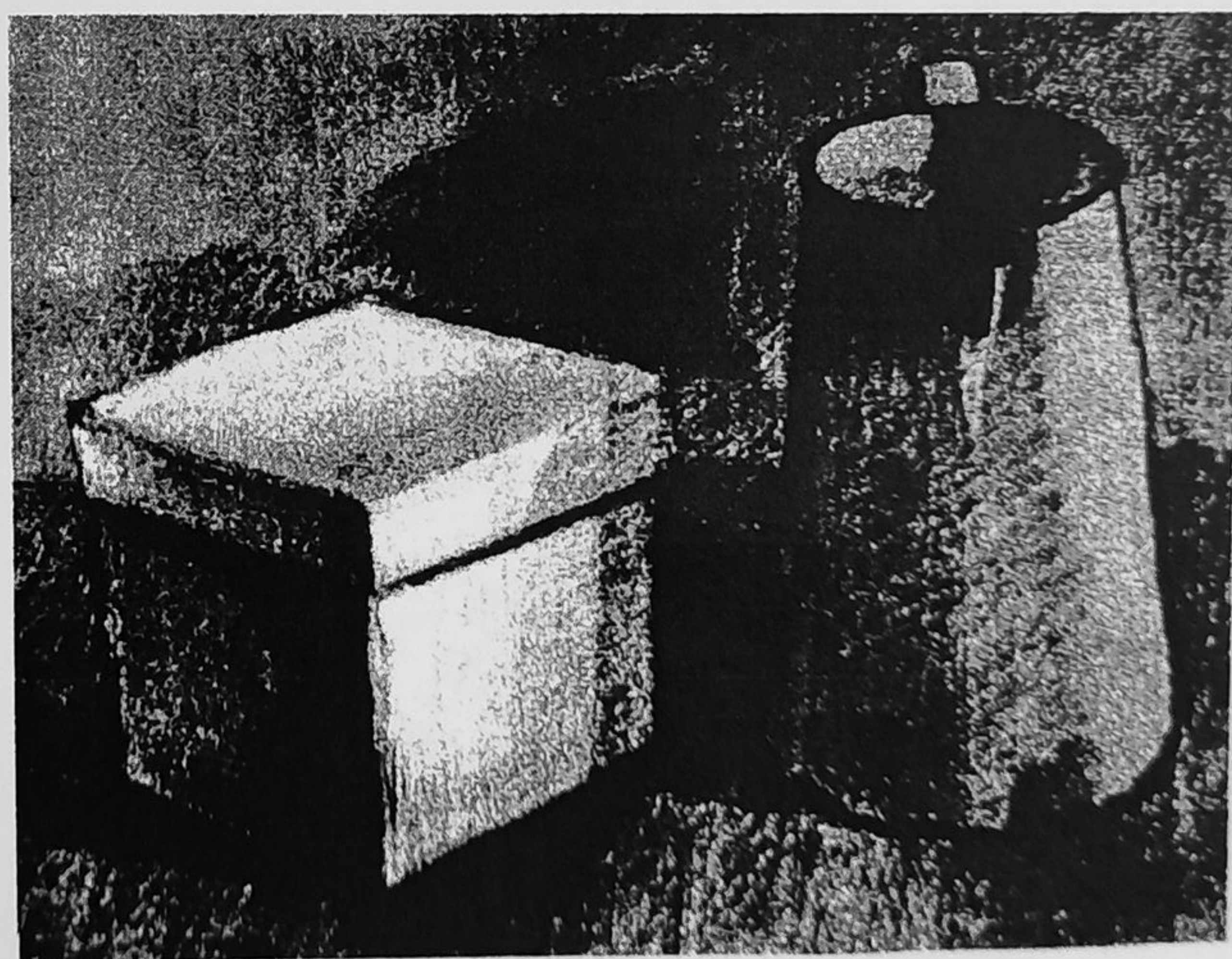


Fig.204
Natură statică realizată cu hașură paralelă și intersectată

Fig.205

Giorgio Morandi: *Natură statică*



Putem gândi spațiul plastic al naturii statice, aproape nesocotind tridimensionalitatea (Fig.205, 213), punând în evidență contrastul între mărimea, unghiularitatea și rotunjimea obiectelor, distanțele dintre ele având

doar un dialog subtil, pozițional, conceptualizat. Modulând linia (Fig.206, 207) o dată cu evoluția ei pe foaia de hârtie, aceasta va decanta o nouă logică de comunicare spațială, sugestia temporalizându-se dimensiunilor perspectivei naturale, neconvenționale (208-215).

Fig.206 Paul Cezanne: *Natură statică cu fructe*

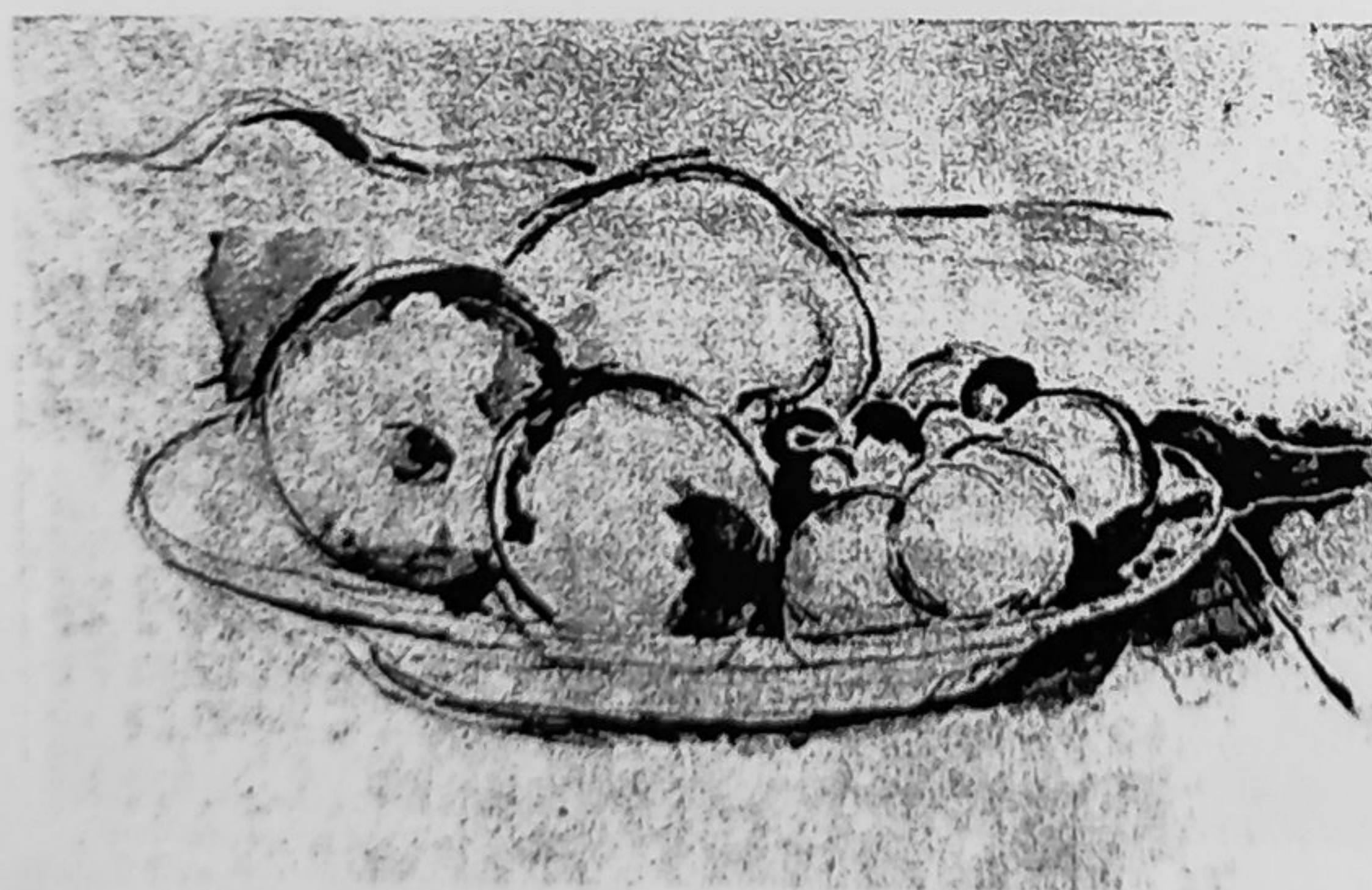
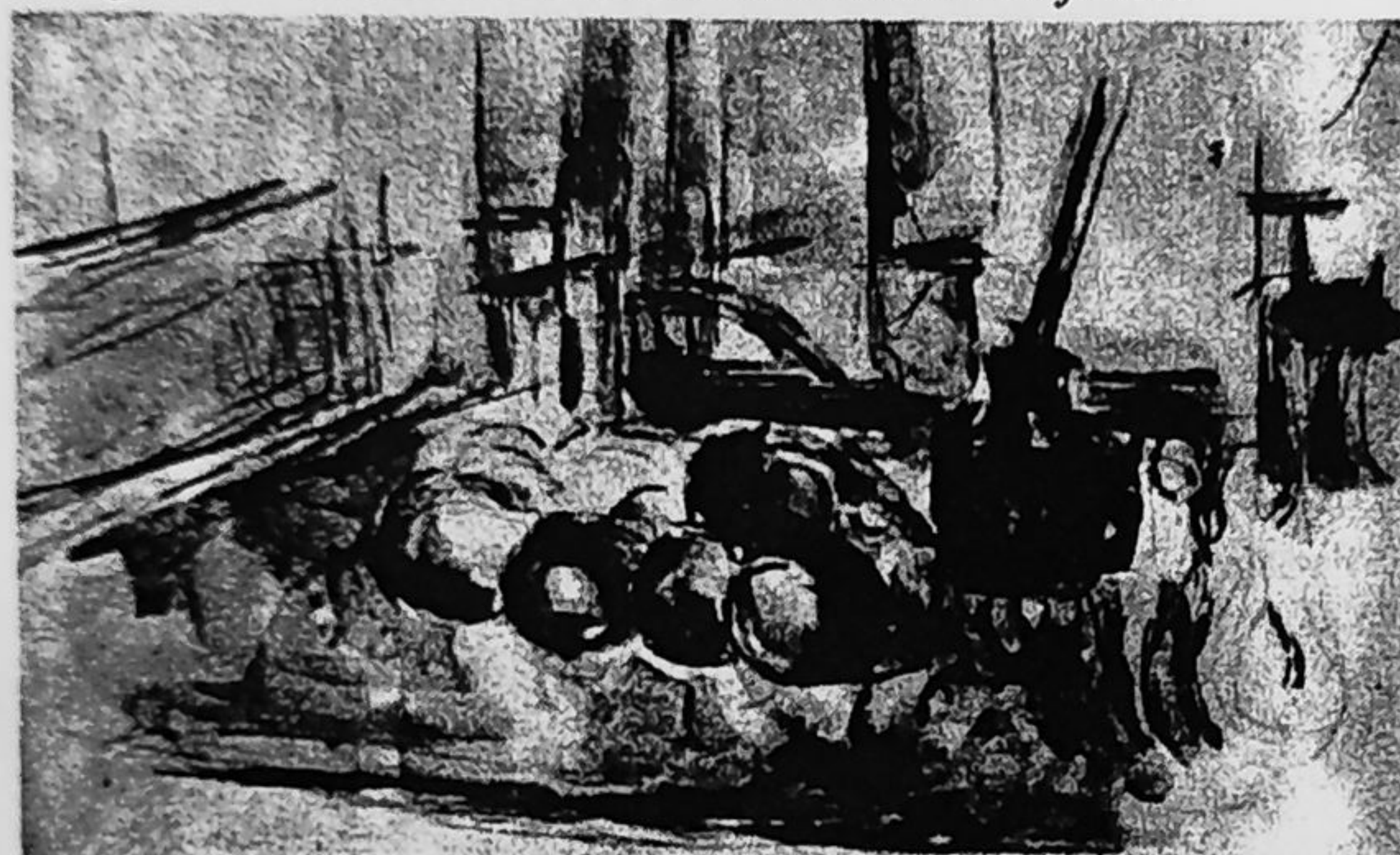


Fig.207 Paul Cezanne: *Natură statică cu fructe*

Fig.208. Hara Chrissanthaki



Fig.209 Gabriela Bivolaru



Fig.210 M. Elaș: *Vase antice*

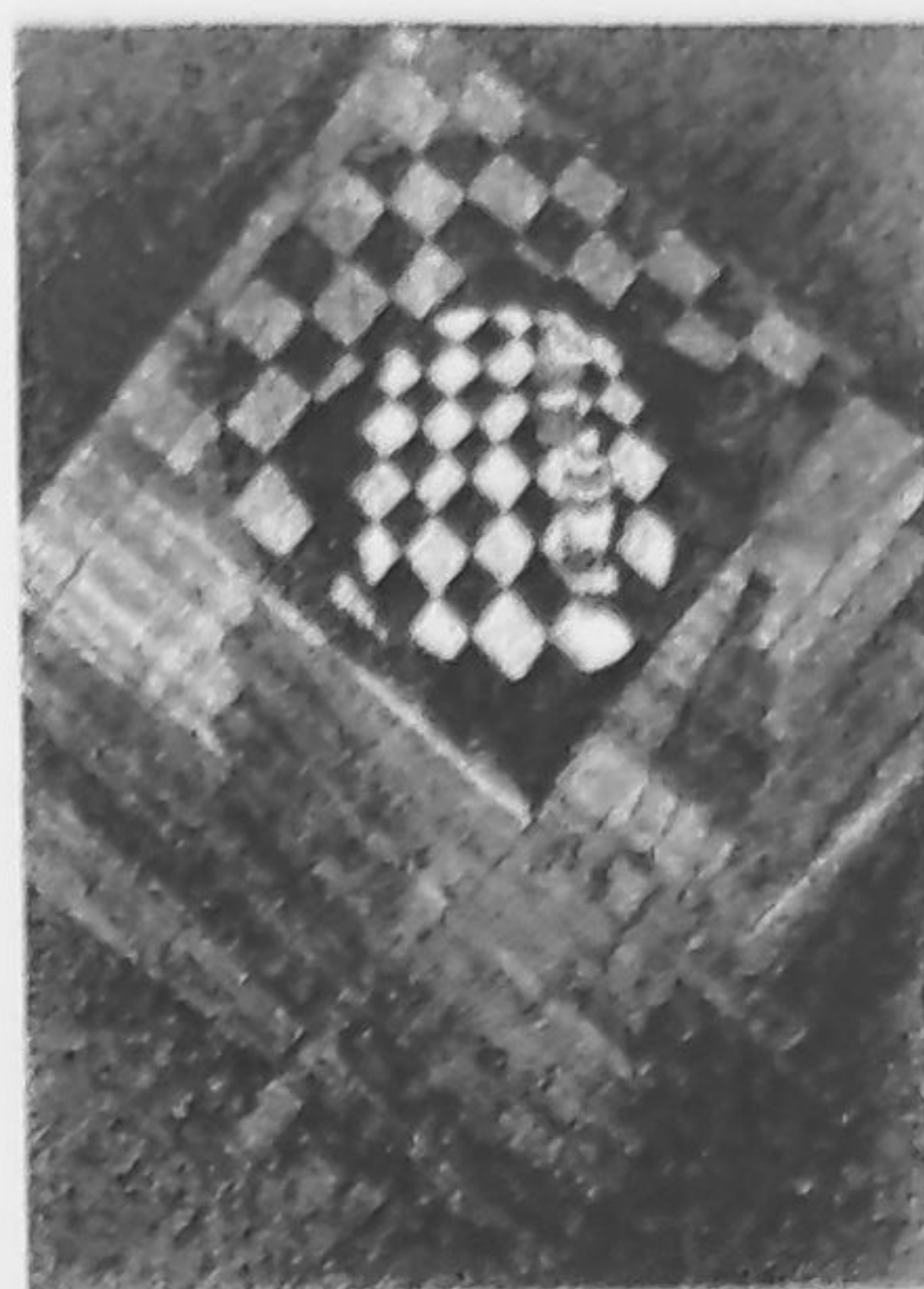


Fig.211 Jacques Willon: *Tabla de șah*

Fig.212
P.Baugin:
Natură statică

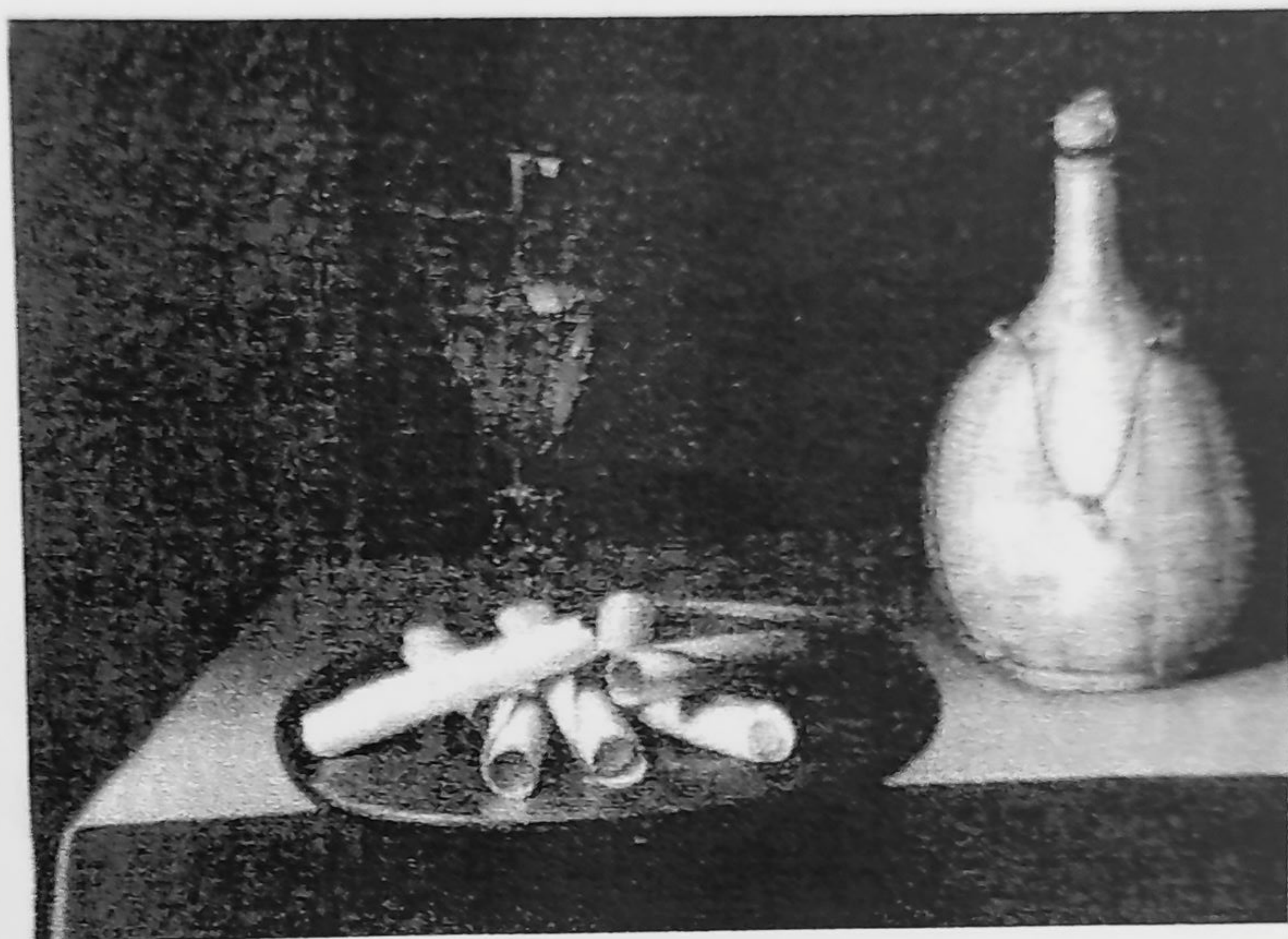


Fig.213 Joseph-Paul Messina: *Ziarul*



Fig. 214 Willem Claesz Heda: *Desertul*

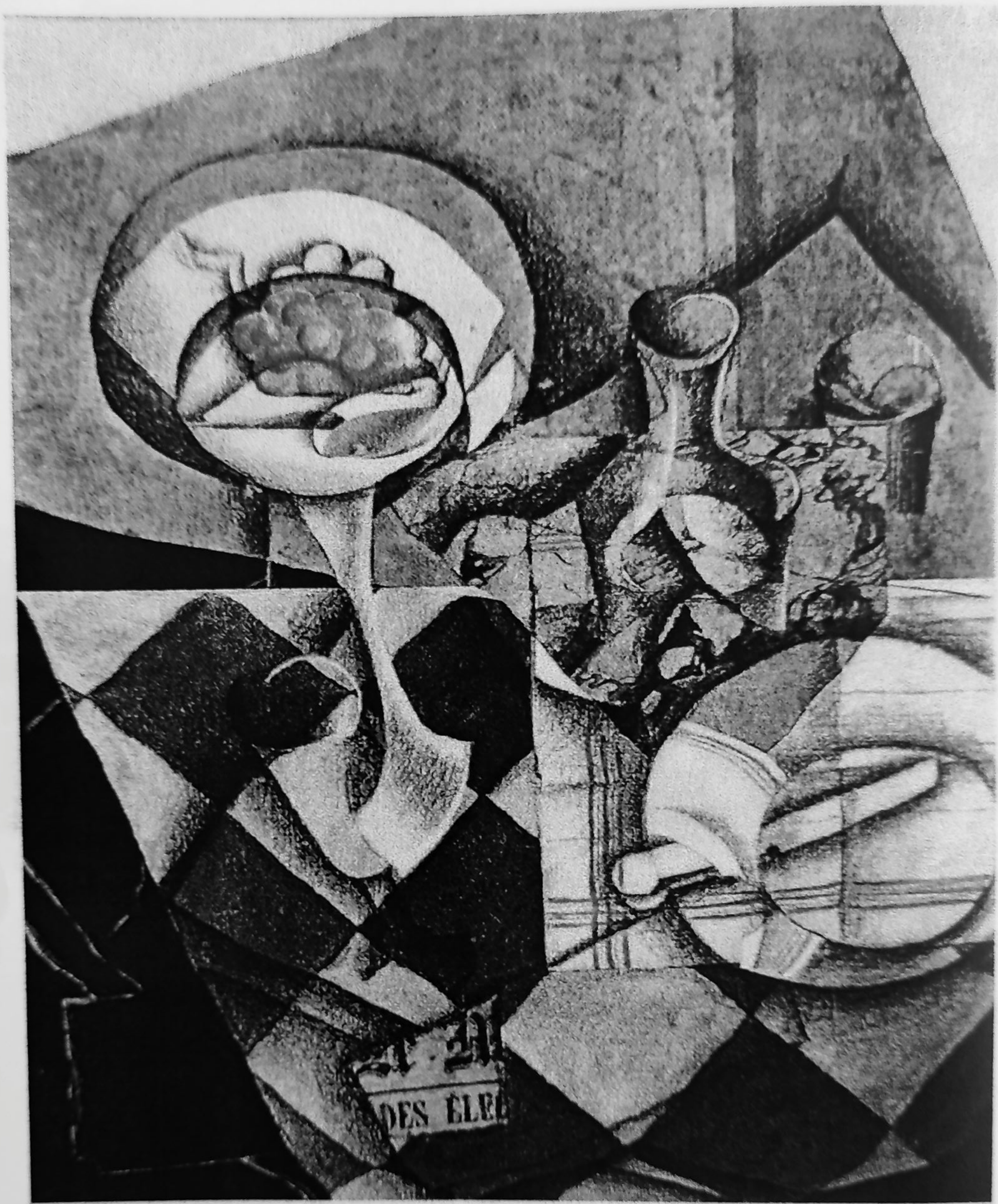


Fig.213 Juan Miró: *Natură moartă cu butelie de apă*, 1914, desen și colaj.

Dacă ne gândim la predecesori, poate că grecii au fost primii care au desenat și pictat naturi statice, cu rol de sine stătător și nu numai totemic, secolele III-II î. de Cr., apoi mozaicurile de la Pompei, Stabie, de lângă Roma și în Herculaneum. Pliniu cel Bătrân consemna, înaintea erupției din 79 a Vezuviului, că cel mai celebru pictor de naturi moarte a fost Piraikos (sec. IV sau III î. de Cr.). Consemnăm așa-numita lucrare *Asaratos Aecos* ceea ce înseamnă *Odaia prost măturată*, realizată cu detalii și resturi de mâncare, oase de pește, de găină, labe de crustacee, fructe din care s-a mușcat, sâmburi, toate fiind împrăștiate pe pardoseală. Desenul conținut în pictura grecească a cunoscut grupările de obiecte neînsuflețite, care erau atribuite atleților, intelectualilor sau actorilor, marcate prin simple „suprapuneri în friză”, reprezentând arme, măști, ustensile de scris etc., sau pictura și desenul de ospitalitate, denumită *Xenion*, care includea aluaturi, legume, fructe, pești, crustacee, diverse cărnuri, recipiente cu apă, ulei, vin, vase de sticlă, metale, ștergare etc. Romanii au adus mai multă grandoare prin aparițiile vaselor de aur. *Xenionul* este reprezentat sub forma unei cămări ori a unei nișe cu rafturi, cu obiecte etalate pe una sau două trepte de niveluri suprapuse, sau etalând obiecte pe una sau două trepte de piatră, fie a unei măsuțe cu mâncăruri gata servite. Senzația finală reproduce sentimentul priveliștii familiare. Natura moartă (sec. I î. de Cr.) există și ca decorație murală, acoperind un gol arhitectonic, fie pusă fiind în fața unei ferestre, fie reprezentată ca o masă servită, așa cum apare în mozaicurile romane. La Pompei apare stilul decorativ, în benzi orizontale suprapuse. Decorul arhitectural mai complex include natura moartă în secțiuni compartimentate uneori decorativ sau cu o sugestie plastică, evoluând și spre prelucrări migăloase a unor motive florale și cu păsări. Cea mai meșteșugită tehnică, abordată în special la Pompei și Herculaneum este cea a luminilor, umbrelor și a reflexelor. Natura statică era o reprezentare fidelă a culturii celor care comandau și gustau frumosul, prin obiectele ce îl înconjurau îndeaproape pe om, traiul specific timpurilor și moravurile. Nu întâmplător vom face o comparație cu burghezia olandeză care, preluând fastul luxuriant al secolului al-XVIII-lea, accentuează analiza și sugestia interpretativă a ghirlandelor de flori, fructe și păsări.

Începând cu secolul al-V-lea, arta creștină, apoi arta bizantină limitează natura moartă la simbolisme decorativiste, aluzive, schematice, ajungând la puritatea unor ideograme, a unui fast ce înconjoară perfecțiunea sau impuritatea spirituală.

În Evul Mediu apusean obiectul pornit spre studiul naturalist prinde alte mutații cu mult mai superficiale, goticul aducând ornamentele specifice artei religioase. Giotto integrează studiul obiectelor mai puțin schematizat, punând în valoare spațiul domestic, la fel și Duccio, pictorul sienez redând prin atmosfera unor obiecte umile căldura unei ambianțe de familie.

Quattrocento marchează natura statică și peisajul ca o artă pură, având un statut istoric de sine stătător, depășind concepțiile neadecvate care stipulau în acele vremuri particularități degradante. „Caravaggio a îndrăznit să afirme agresivitatea dintre un buchet de flori și un personaj”. La artist nu contau obiectele muzicale ca un accesoriu pentru un personaj ori fructele aranjate cu minuțiozitate matematică, ci ochiul se decantează și acum după atâta timp prin lumini, umbre, penumbre, transparente, reflexe, corpurile având un contrast vibratoriu, radiind unele în funcție de celelalte, spațiul plastic generând acea forță subtilă nedefinibilă.

În perioada dintre anii 1375 și 1425 se afirmă un nou curent în desen, ca și în pictură, predominând goticul, un stil în care se definește plastica naturii neînsuflețite. În Țările de Jos, frații Van Eyck descoperă o manieră aparte, mergând spre o interpretare riguroasă, dar și plină de poezie a obiectelor înconjurătoare omului, dându-le nu doar o semnificație estetică, ci și o noblete enigmatică în același timp. Orice fărâmbă de nisip poartă o încântare pioasă. Motivele sunt tratate cu aceeași intensitate a formei, a culorii, cu senzații tactile ale unei materialități anume căutate. Studiile poartă o tensiune atât pentru obiecte, cât și pentru fondul virtualizat printr-o sumedenie de interpretări și difuzări de valori în îmbogățite prin facturi tactile. Desenul capătă astfel relief, lumina și umbra sunt fie concrete, fie purtate, echilibrând și formând unitatea naturală organică. Apare des motivul diptic și triptic, cu conținuturi tipic medievale de influență religioasă, apoi filosofică, prin interpretarea craniului, a cărămizii, cărții etc. Franța și Italia, ca și țările germanice proiectează prin reprezentanții săi artistici o realitate a unor „tonuri saturate, confundate într-o dulce penumbră și cu un lirism surprinzător”.

Obiectele interpretate în naturile statice, în mare parte cu mici variațiuni sunt aceleași, dar deosebirea lor în funcție de timp, artiști, factură, curent și interpretare, devin motiv de dialog critic.

Paul Cézanne reconstruiește filosofia desenului după natură, redistribuind importanța interpretării conturului modulat (Fig.206, 207), nimbul obiectelor prețioase fiind readuse la stadiul de consumabil, senzația primând, iar simbolurile religioase, mistice transformându-se în trăiri efemere, obiectele surogat având un semnificant superficial, uneori artificial intenționat căutat, alteori cum ar fi la Pablo Picasso sau Braque chiar grotesc. După 1882, opera lui Cézanne este dominată de ritmuri și volume. *Merele roșii* și toate variantele desenate au o „simplitate desăvârșită”, compoziția nu este terminată, aproape rigidă și va influența într-un fel și creația lui Gauguin, pe când Van Gogh va fi și mai brutal decât aceștia și Derain. Juan Gris va avea un echilibru clasic în comparație cu aceștia. Dacă la Rembrandt *Boul jupuit* poartă o pastă viguroasă pe formă, ca și variantele de studii de altfel, grosimea și vâscozitatea texturală dând senzații puternice, la Braque și Picasso tentele, hașurile sunt mai semnificative ca percepție conceptuală, prin ușurința unui mesaj de suprafață. La Zurbaran obiectul este gândit și nu pictat pur și simplu, cu o privire a unei înregistrări mecanice. La fel ca și la Cézanne și Braque „știe că dintr-o natură moartă poți face o simfonie plastică”.

Chardin scapă natura moartă de decorativism. Academismul francez impunea acesteia o concepție idealistă, Chardin devenind independent de rigorile acestei școli, readucând totuși ideea echilibrului armonic recunoscut.

Monet și Renoir, ca toți impresioniștii, inundă diafan într-o lumină difuză tot conținutul obiectelor care devin calme, senine, motive de meditație.

Vuillard și Bonnard frământă acordurile și tonalitățile, prin căutarea formelor contrastante, agresive, atașate uneori planurilor difuze, inundând corpurile într-o altfel de lumină, venită parcă din suprafața supusă imperfecțiunilor și accidentelor tactile. Armoniile sunt sensibile, formele sunt contrastante, dramatice, repartizarea formelor prind valoarea de suprafețe, adâncimea se va realiza prin jocul contrastelor de fond sau contur, compunând, recompunând, decupând, distrugând formele obiectelor.

Matisse s-a detașat prin simplitatea mijloacelor de comunicare directă, prin linia sugestivă și suprafața abia tușată. Fernand Léger tot abstract sintetic, dar mai schematic, „limitat dinadins într-o stilizare riguroasă pe atât de brutală dă dovadă de armonie irezistibilă de a exprima obiectele epocii sale, forma lor abstractă pasionată cu ajutorul mașinii, dinamismul exaltat la luminile artificiale...”, provoacă un concept al obiectului geometric neconvențional.

Perioada următoare impresionismului a adus naturii statice și o viziune a interpretării subiective, primând senzația, nu doar perceptivă, ci mai mult trăită. Astfel, programul artistului devenea o cale a conceptelor sale, a voinței creatoare, retransformând în funcție de sine constelația sistemului constructiv al desenului. Natura statică „este luată ca stimulent, ca pretext începe să răstoarne ordinea”, forma se metamorfozează, vibrează cu totul alte coordonate de sensibilizare senzorială și cerebrală, poate capta stări de optimism sau dramatism. Emil Nolde este fascinat de atmosfera magică, de spațiul de dincolo, Georges Rouault, mai mult senzual decât liric, percepe forma cadru cu forța temperamentului tulburat de tușe groase, spontane, amestecate, suprapuse. În schimb, Marc Chagall volatilizează conținutul obiectual, fluidul atmosferei simboliste dezvoltă hiperbolizări ale spațiului mental, care învăluie într-o lumină imperceptibilă inconștientul. A reprezentat flori izolate ori însoțite de câte o imagine. „El răsturna ordinea obișnuită a lumii, amestecă regnurile uman, animal și vegetal, încearcă ordinea obișnuită a lumii, proporțiile, dimensiunile spațiului. În unele lucrări, symbolismul său este ermetic”, afirma Charles Sterling, el suprarealist... „folosește un limbaj foarte simplu, cu aluzii de o grație și de o naivitate cu desăvârșire folclorică”. Interpretarea s-a decantat și spre forme metafizice, concrete în același timp, cu lumini și umbre duse pe un făgaș spiritualizat. Astfel, Chirico, Carrà și Morandi dezvoltă „o nouă iconografie a obiectelor neînsuflețite”, bizare, seci, solemne, dar adevăratul „șoc poetic” îl va descoperi Salvador Dali (Fig.115), obiectul prinzând acea mișcare tipică euforiei, îndrăzelii, nebuniei, contorsiunii temporale, care concretizează până la absurd o formă sau o idee, ca apoi s-o disperseze în reacțiile unei filosofii rezultate din lumi paralele. Dacă Teoria Newtoniană începea să fie un amalgam insuficient la fațetele cuantificate ale realității fizice și în artă, după Dali, artiștii au ridicat filosofia la nivelul obiectului sau a non obiectului. Vasari spunea despre *Natura Moartă* că este „toată cauzalitatea naturii”, dar pornind de la acest fapt arta a adus în fața consumatorului de „frumos” gestul interpretării, a înțelegerii sau a neînțelegerii.



Fig.214
D. Sosolic: *Obiecte*.

Fig.216

Banaszkiewicz Grzegorz:
Înăuntru II, Polonia, 1996.

Dacă ne folosim de o linie și un arc, putem desena orice tip de obiect, proporționând, măsurând și raportând proporțiile conținute. Alteori, doar cu o linie simplă, modulată, punctată, întreruptă etc., se poate constitui un ansamblu de simple obiecte (Fig.217). Când ne vom propune un motiv prin jocurile de plan, cu ajutorul geometriilor pătratică, dreptunghiulară și hiperbolare (planuri arcuite), iar logic dezvoltând demersul constructiv spre forme cubice, paralelipipedice, sferice etc., vom putea astfel dacă adăugăm pe aceste structuri tentele umbrelor, să descoperim un univers spațial (Fig.213,214,215). Însă aceste linii constructive, pe care noi le numim axe, se vor dizolva atunci când vom acoperi forma prin hașura umbrei (Fig.216). Rămâne ca fiecare creator să utilizeze mijloacele pe care le are la îndemână în funcție de imaginația și disponibilitățile mentale cu care este înzestrat.

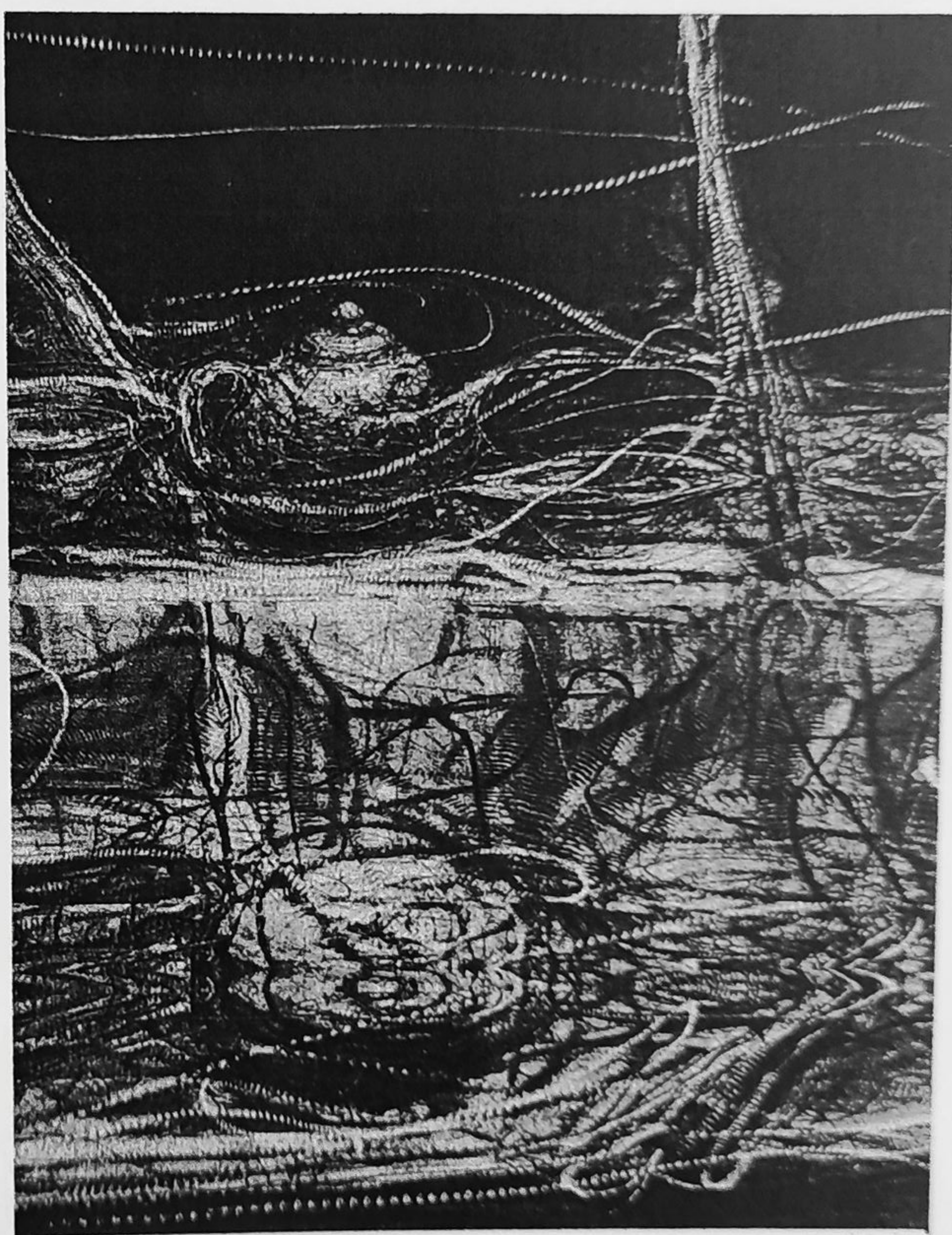
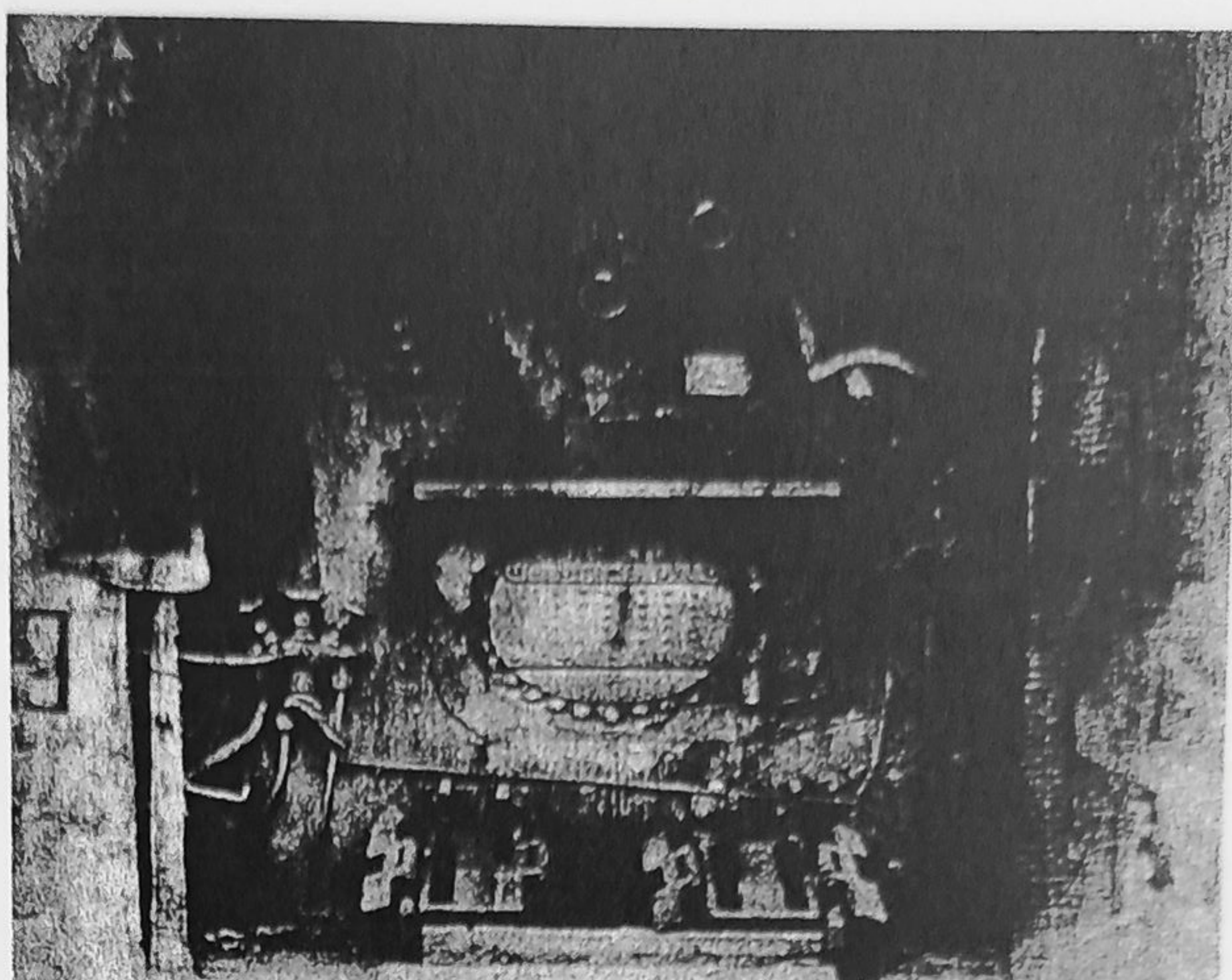
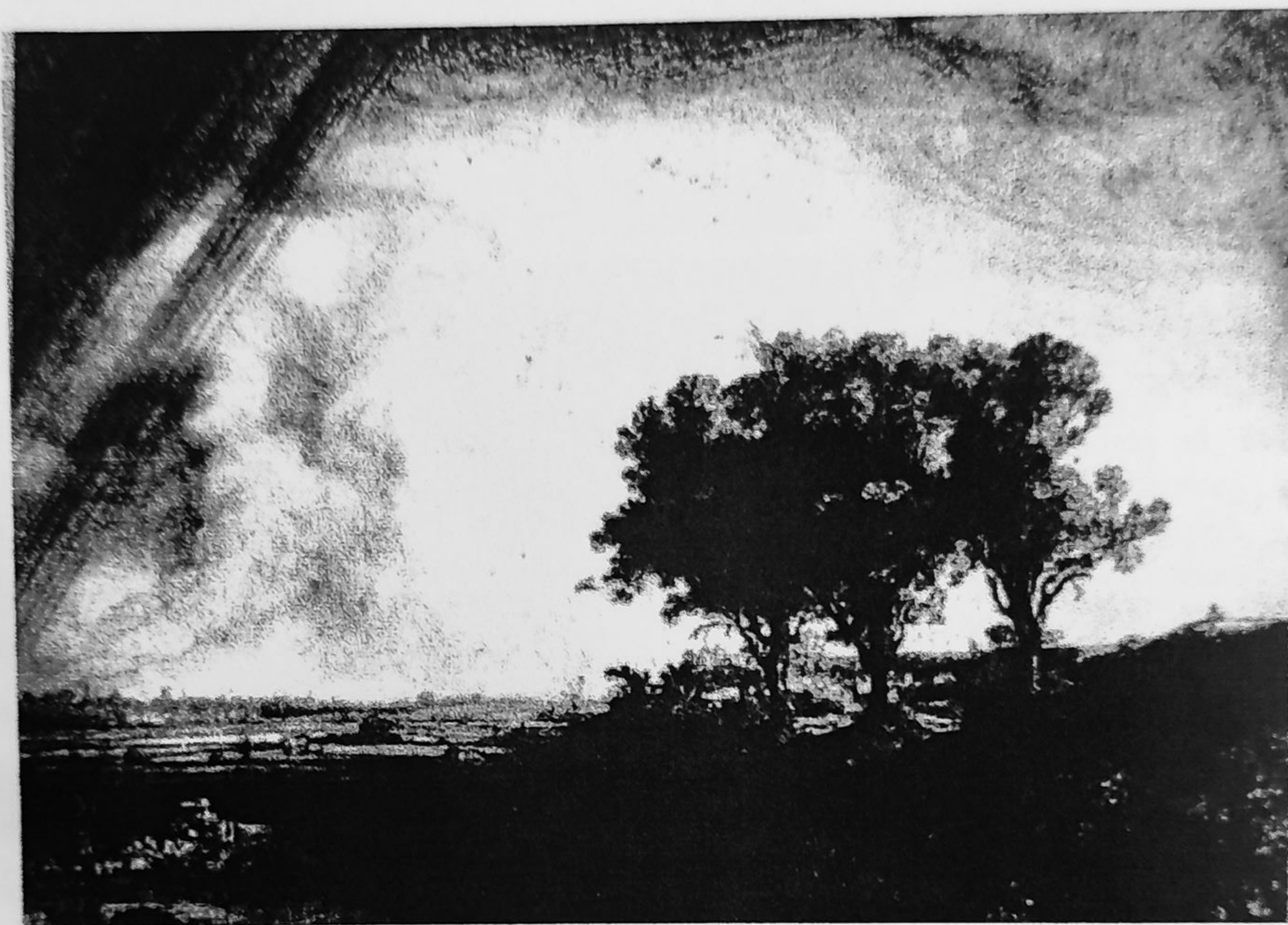


Fig.217

Park Young-Geun: *Cina*, Korea, 1998.

Fig.218 Rembrandt van Rijn: *Peisaj cu trei arbori*, 1643, Paris.



„Opera de artă pictată sau desenată, care înfățișează imagini din natură” reprezintă peisajul.

Peisajul poate conține elemente ale naturii: arbori, ierburi, pietre, pământ etc., dar și elemente constituite ca atribut al civilizației umane: satul, orașul, cu clădiri, case etc., acestea putând include sau nu figura umană, dând sensului un atribut apropiat compoziției. Nu trebuie să uităm rolul important pe care îl semnifică perspectiva elementelor din cadru (Fig.234), dacă ne propunem să constituim un ansamblu spațial, dacă nu, atunci dimensiunile convenționale propriilor legi interioare vor călăuzi demersul interpretării.

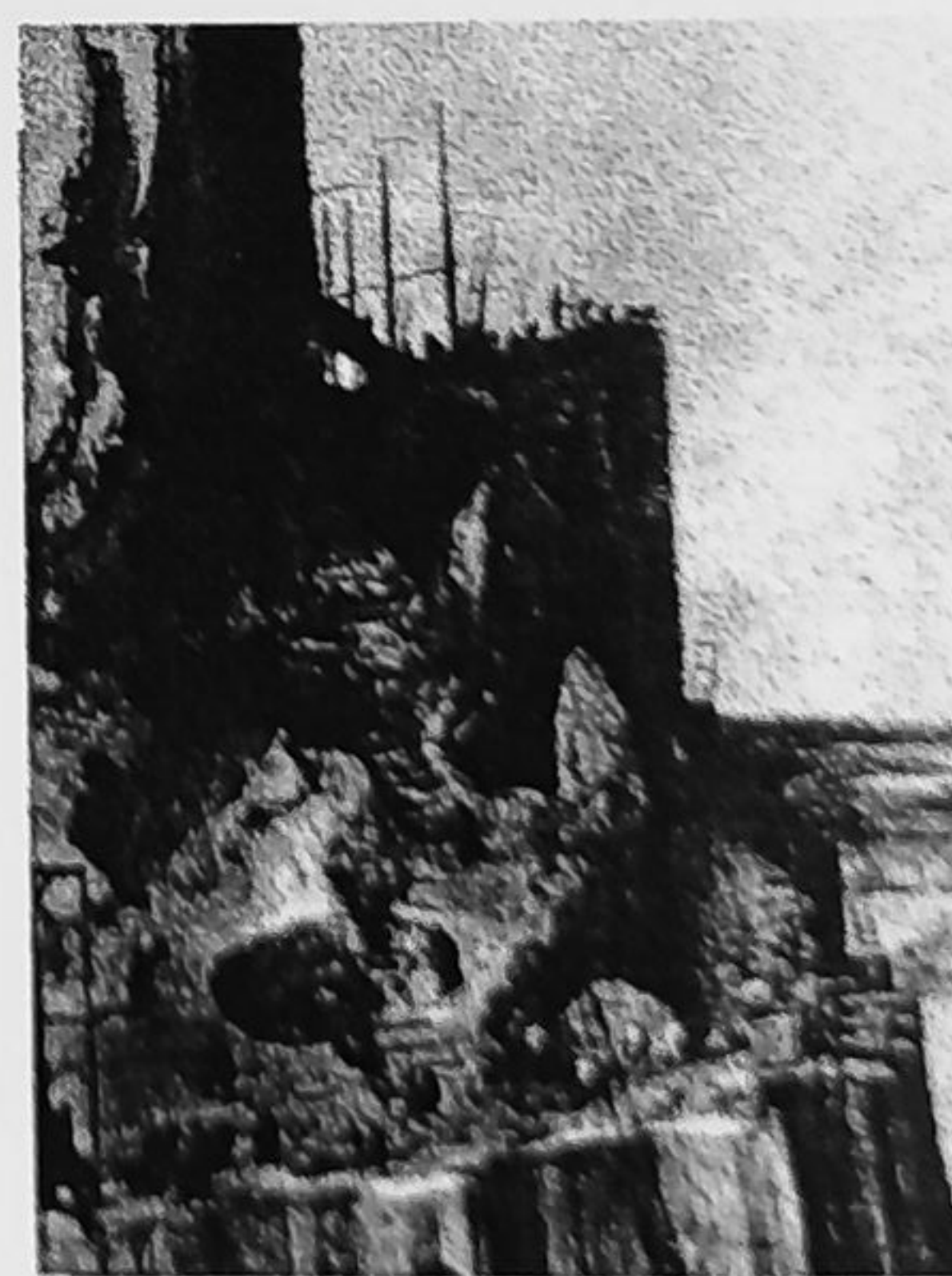


Fig.220
Leonid Elaș: *Peisaj*, 1999.



Fig.221
Leonid Elaș: *Peisaj*, 1999.



Fig.222 Copie după Rembrandt van Rijn, *Peisaj la turnul pătrat*.



Fig.223
Camille Corot:
*Peisaj de la
Barbizon, Paris.*



Fig.224
Jean Francois Millet:
Peisaj, Paris.



Fig.225
Piet Mondrian:
Arbore,
1911, Newyork.



Fig.226 Van Gogh: *Copaci*

Fig.227

Camille Corot: *Arbori de lângă lac*, creion chinezesc, Paris.

Secțiunea de aur și toate legile construcției compoziționale vor fi valabile peisajului, ca și problematica ritmului, forma regăsindu-se și în acest capitol cu aceleași resurse multiple de interpretare.

Linia și hașura vor respecta ritmul armonic sau cel omogen, repartizarea greutateilor dând largi posibilități de ierarhizare a semnelor grafice.

Efectul sinestezic va fi sugerat prin laviuri (Fig.229), puse în opoziție cu porozitățile (Fig.228).

În contrast cu linia dură, grafică (Fig.226), tenta ușoară (Fig. 225), pe planuri structurale va dezvolta o altă atmosferă, mai condensată, total diferită.

Fig.229

F. Vasiliev: *Copaci la malul lacului*



Fig.228

John Constable
Catedrala din Salisbury,
văzută din
grădina episcopului (eboșă).





Fig.230
Maximilian Luce: *Rotterdam, 1908*

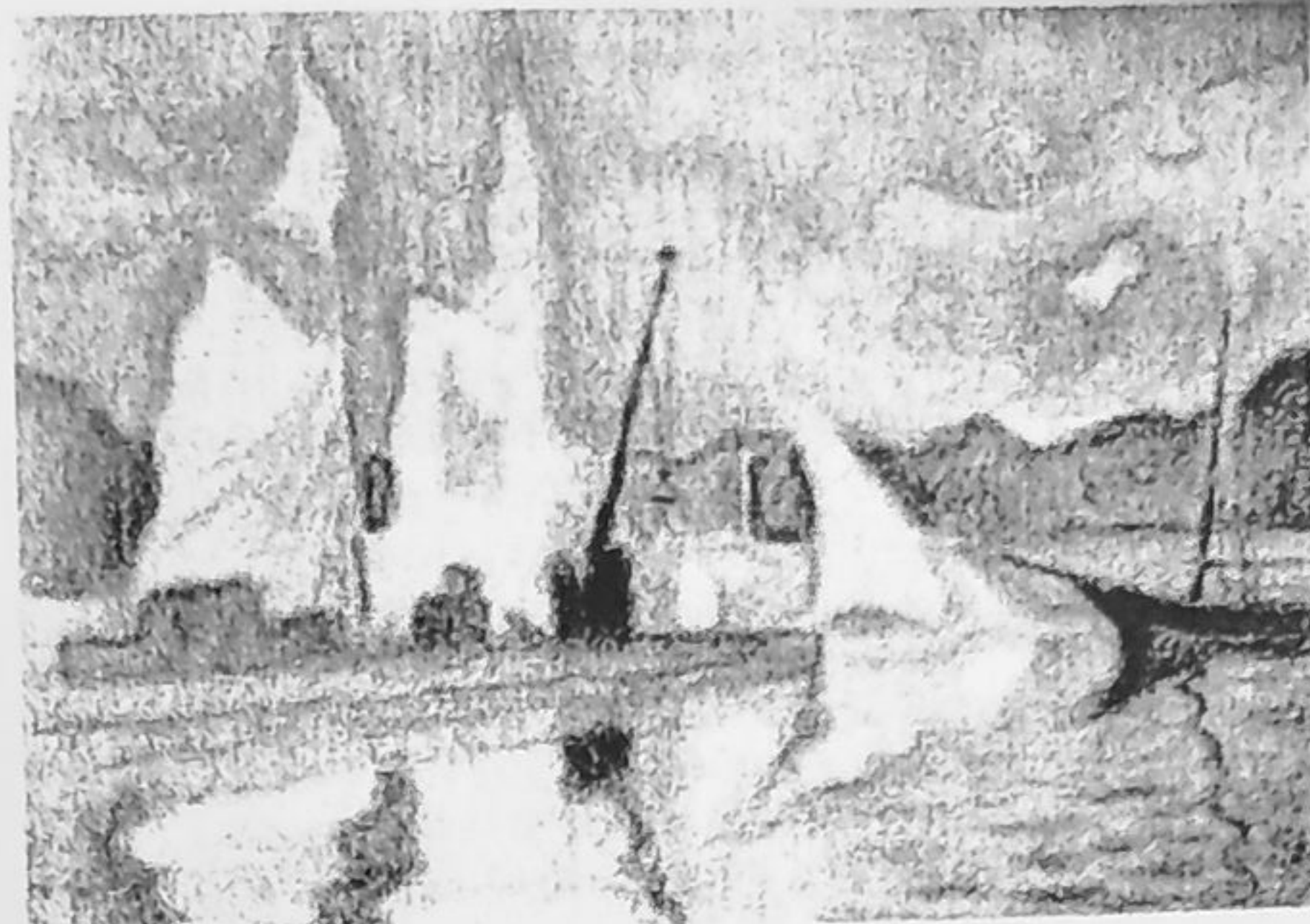


Fig.231
Kirchner: *Gara Vansee*



Fig.232
Paul Signac: *Schiță din oraș*



Fig.234
Vedere în perspectivă

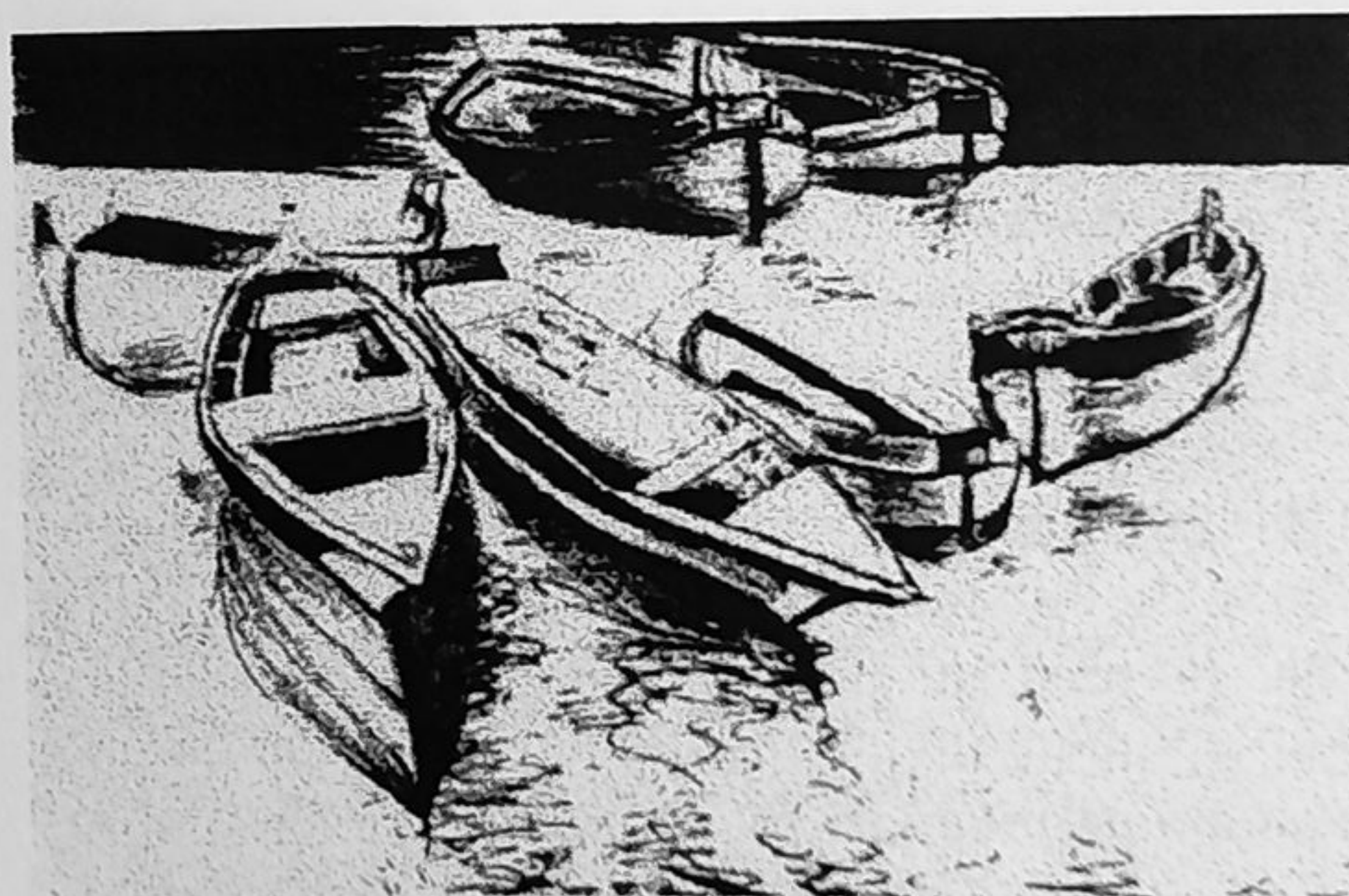


Fig.233
Reflexul, contrastul, pata și modulația

Întotdeauna când vom începe un peisaj vom gândi cum ne raportăm elementele din natură pe suprafața desenului și cum le încadrăm în pagină. Vom puncta reperele constructive, adică înălțimile și lățimile, apoi ne vom ajuta de arsenalul sistemului axial pe care ne vom creiona structura. Elementele din cadru vor putea fi desenate direct prin linia modulată sau nu, precizia creației fiind un liber arbitru. Odată sistemul axial gândit, nu ne mai rămâne decât să interpretăm suprafața plastică, prin hașura explicată deja la capitolele anterioare. Peisajul ca și compoziția, are mai multe planuri de desfășurare. Planul principal cel mai apropiat vederii noastre este mai accentuat, contrastul rezultând prin hașuri pronunțate.



Fig.235 **Francois Gromaire:** *Peisaj*. Realizarea echilibrului calitativ prin hașura curbă și frântă

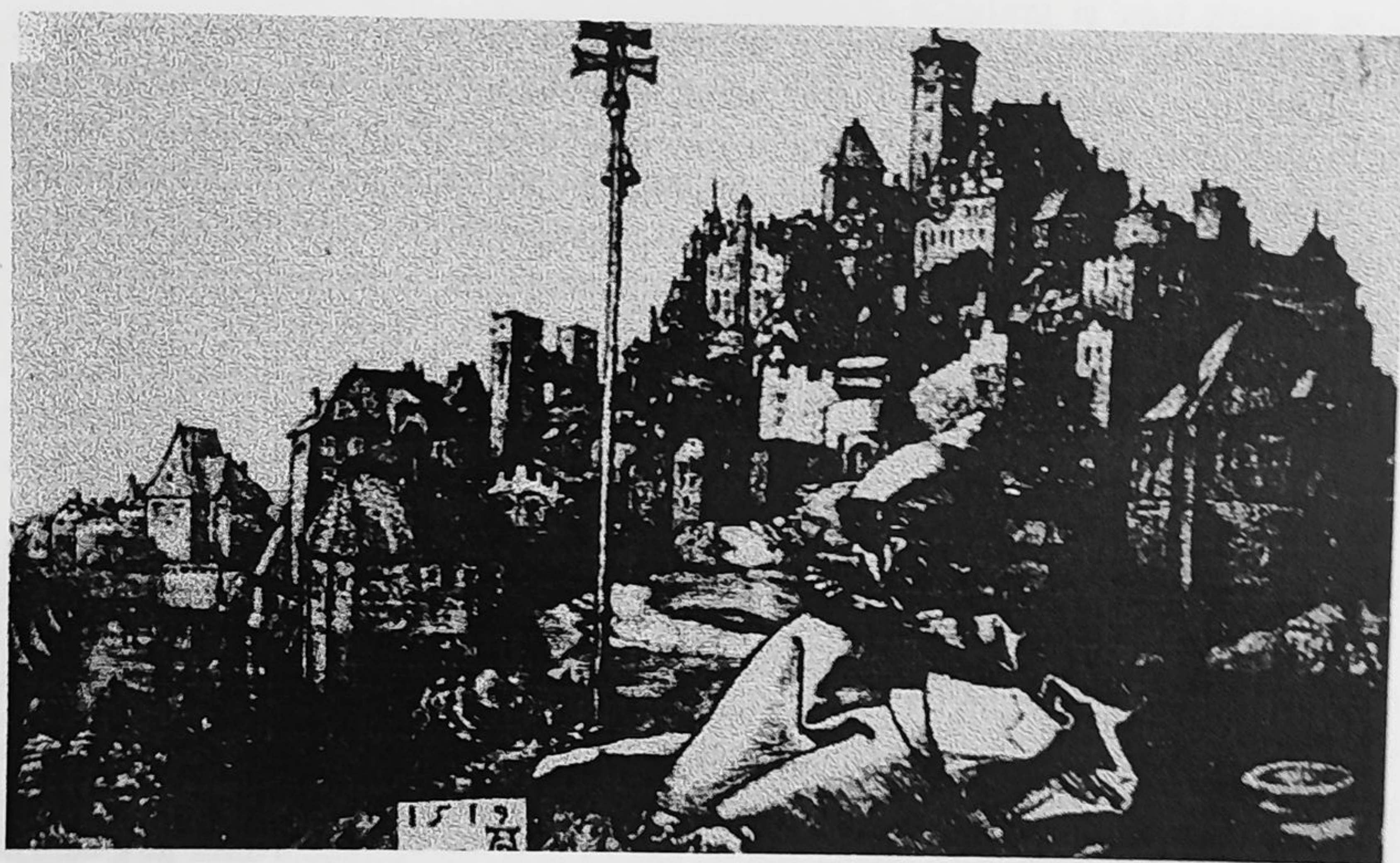


Fig.236 **Albrecht Durer:** *Peisaj* compus printr-o structură triunghiulară, cu conglomerări perspective

Plasticizările texturale devin căutări evidențiate de factură și de greutate ale circumvoluțiilor liniare modulate mai dur (Fig.218, 228). Planul doi, în cazul perspectival, poate fi ușor mai voalat, hașurile mai rare sau mai fin întrepătrunse, tentele vag descifrate, claviatura planurilor următoare fiind din ce în ce mai diluată, contrastul dispărând și lăsând câmp meditației armonice (Fig.223, 224, 226, 229, 230, 231). Dacă în schimb ne-am propus un peisaj care să nu respecte legile perspectivei, vom echilibra armonic întreaga suprafață aleasă (Fig.225).

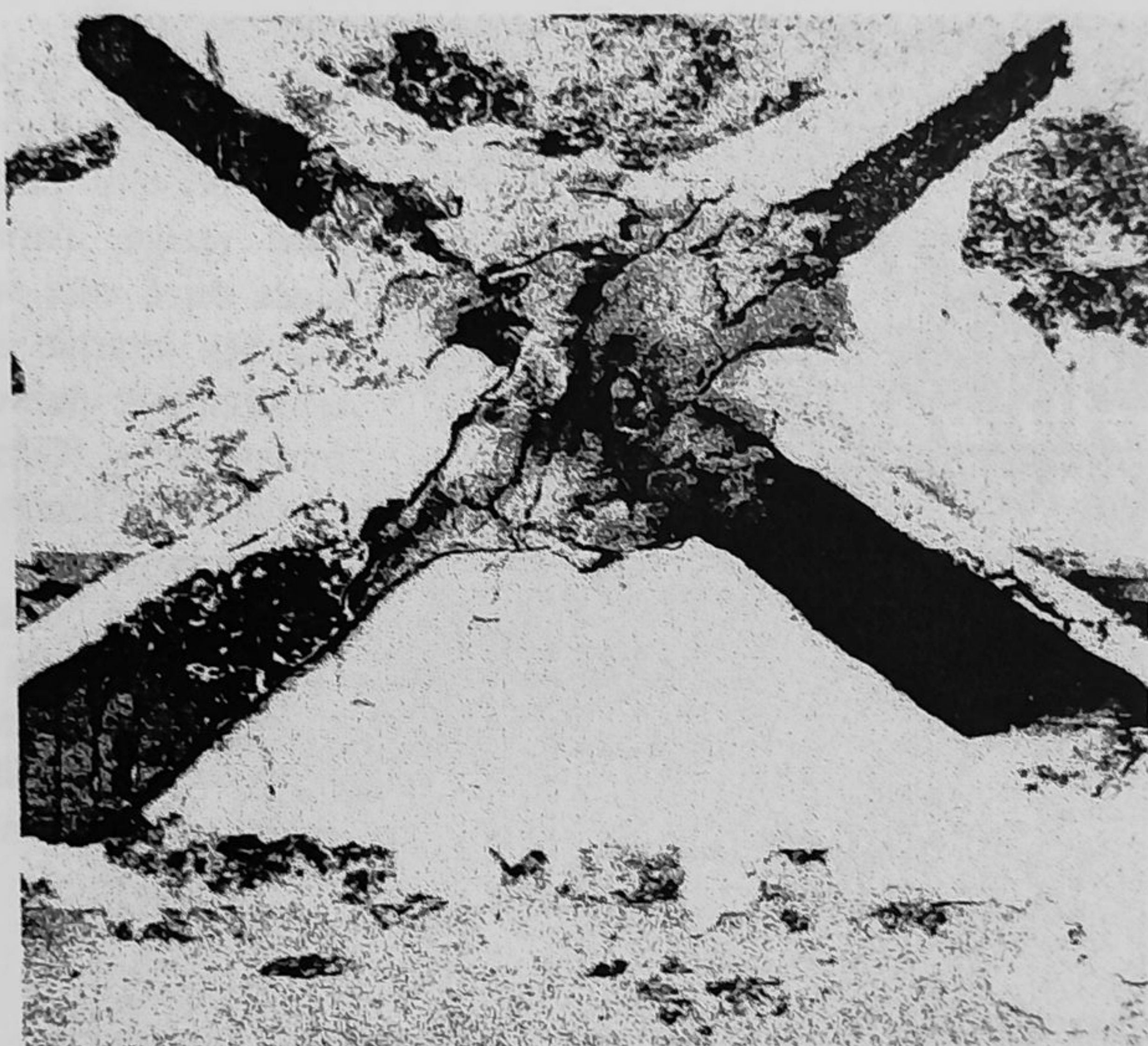
Peisajul creează starea de meditație. Când apare orizontul drept și planurile perspective adânci, va crea sentimentul liniștii și al echilibrului (Fig.231, 233), dacă linia constructivă va fi ascendentă (Fig.224), optimismul senzației va prima, comparativ cu arcul, semicercul sau triunghiul, al cărui rezonanță este al unui echilibru profund, tăcut, monumental (Fig.225, 236). Semicercul dispus cu arcul în jos va balansa echilibrul fragil (Fig.233). Dispunerea pe verticală a copacilor sau a altor elemente de fundal, vor da senzația înălțării (Fig.223, 228), iar deschiderea unghiului lor constructiv vor dispersa centrul de interes spre spații reflexe (Fig.228, 229). Tenta creează starea de seninătate (Fig.228), iar grapajul liniilor intersectate naște neliniște (Fig.235). Diluțiile tind spre visare (Fig.231), pe când contrastele și reflexele spre dramatism scenic (Fig.233, 236). Linia aproape egală creează o relație blândă de integrare în ambient (Fig.232), atașată tonurilor abia perceptibile, va sensibiliza spațiul conceptual printr-o arhitectură proprie (Fig.237).

Elemente peisagistice apar încă din arta egipteană, etruscă și greacă, apoi în Roma antică (secolul I î. de Cr.), atât pe vase, cât și pe pereții locuințelor. Orientul zonei asiatice va sugera tușa și grafierea sincretică, prin simboluri de un rafinament rar, având rol decorativ, dar și cu semnificații ideatice, tot astfel și arta bizantină, dar cu un alt desen decorativ, spiritualiza cu totul altfel metaforizând spațiul, cadru pentru personajele biblice. Abia în trecento-ul italian și apoi în secolul al -XV-lea, în sud și la nord de Alpi, se poate vorbi de arta peisagistică într-un sens adecvat. Astfel, perspectiva liniară și aeriană încă nu sunt fundamentate științific, reprezentările vederilor din exterior fiind destul de stângace, având tendința redării panoramice, dar nu ca peisaj independent, ci localizări doar pentru scenele istorice. Peisajele de sine stătătoare apar în perioada secolelor al-XV-lea și al-XVI-lea. Iacopo Bellini, Leonardo da Vinci, Altdorfer, apoi Albrecht Dürer, Joachim Patenier, Jacopo Basano, Paolo Veronese, Giorgione, vor crea acea imagine specifică aceluși timp. Abia în secolul al-XVII-lea peisajele vor fi autonome. Peisagiști de seamă apar în Olanda: Jan van Goyen, Jacob Ruisdael, Albert Cuyp, Meindert Hobbema, apoi în Flandra: Adriaen Brouwer și David Teniers, în Franța: Claude Lorrain și Nicolas Poussin, dar cei mai importanți reprezentanți dincolo de regiune și timp, cu un rol constructiv, perspectival și, în același timp, simbolic, fiind El Greco, Rembrandt și Rubens, dar nu numai peisagiști în sine. Anglia cunoaște reprezentanți ca Thomas Gainsborough, Richard Wilson etc., apoi Italia prin desenul de arhitectură a lui Antonio Canale, Francesco Guardi, buni desenatori, dar și pictori faimoși. Secolul XIX va cunoaște o revirulentă peisagistică, în special, în Franța, dar nu neglijând și reprezentanții altor țări, cum ar fi John Constable, William Turner, Caspar David Friedrich etc. Favorizat de creația lui Delacroix sau Courbet și de predecesorii englezi, genul se dezvoltă cu viguroasă dezinvoltură, detașat de canoanele riguroase ale constructivismului rigid, formând acea vestită mișcare a Plein-Air-ului a Școlii de la Barbizon.

Abordarea peisajului a intrat firesc și în aria activității creatoare a majorității artiștilor români, continuatori ai clasicilor, apoi moderniștii. Ioan Andreescu, Nicolae Grigorescu, fiind foarte buni desenatori, dar și pictori în același timp, continuând cu Ștefan Luchian, Nicolae Tonitza, Francisc Șirato, Lucian Grigorescu, Dumitru Ghiață, Gheorghe Petrașcu, Theodor Pallady, Corneliu Baba, Alexandru Ciucurencu etc., toți încercând o redare poetică a impresiei, continuând parcă aerul și viața boemă primită din mediul Școlii de la Barbizon. Pitagora filosofa că „natura este singură de a acționa coerent în toate manifestările”. O dată cu nașterea acestui gen de artă, coerența a devenit armonioasă, condiționată sau dimpotrivă, în timpurile noastre, definindu-se sub alte percepte ale impresiei (Fig.238-243).

Fig.237

Wanda Mihuleac: *Întretăieri*. Realizarea difuzat-conceptuală, metafizică a peisajului geometric imaginar



Starea artistului, timpul, curentul sau imaginația proprie, au determinat abordarea formelor, sub o modalitate realistă, fantastică, suprarealistă, cubistă, avangardistă, conceptuală, postmodernistă etc.

Peisajul realist este susținut de o mare atenție a abordării naturii, pornind de la adevărul perceput din imaginea narativă, respectând astfel detaliu cu detaliu, toate legile construcției perspective, de măsurare, proporționare și tratare a hașurii cât mai aproape de imaginea percepută cu ochiul liber.

Din secolul al-XV-lea încoace, artiștii au început experimentul transformării lumii naturale armonioase în descifrarea imaginarului, a subconștientului ascuns, descoperind peisajul fantastic.

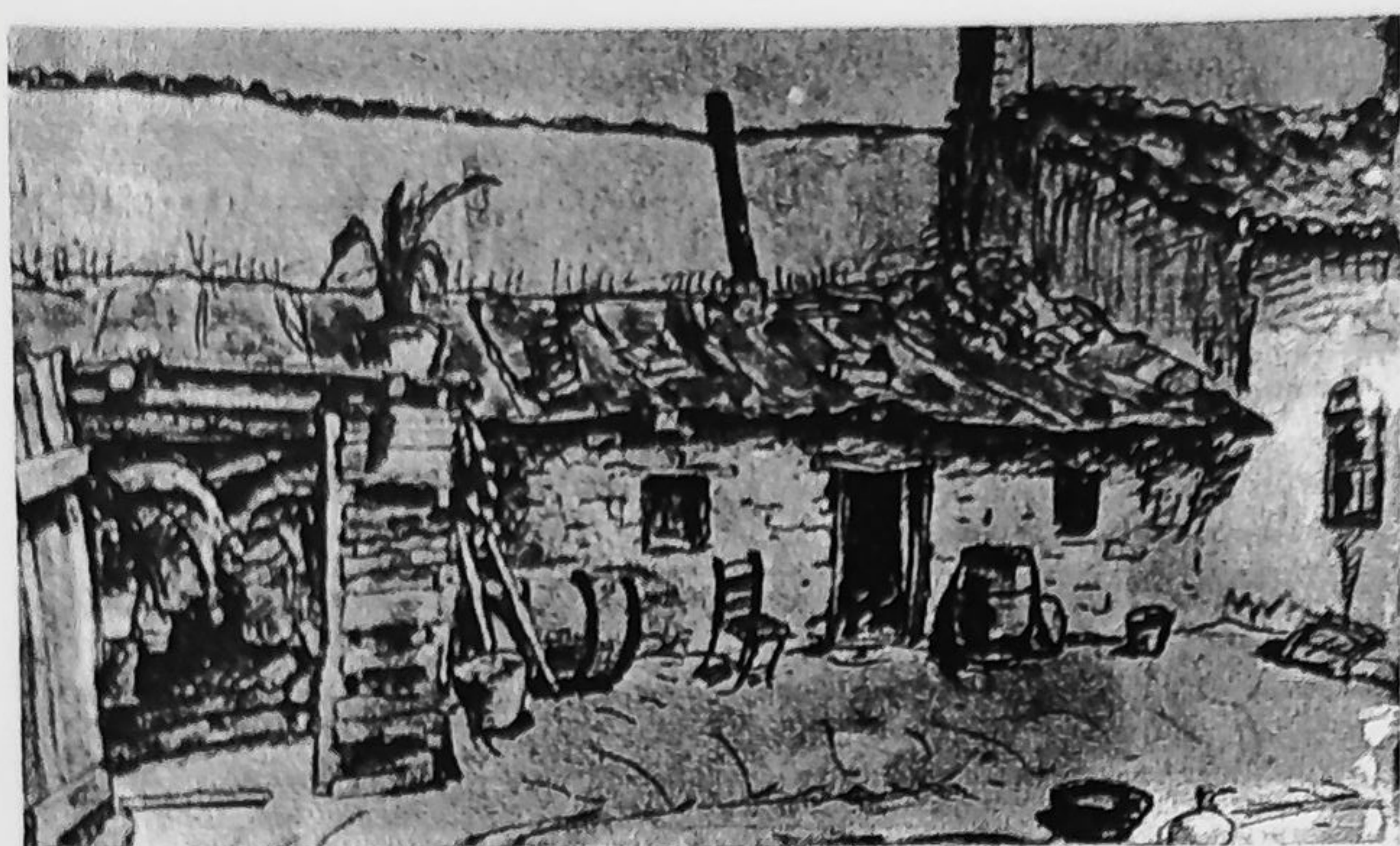


Fig.239 Nicolae Tonitza, Piața Sf.Spiridon din Iași

Fig.238
N.Tonitza:
Case din Mangalia

Toate curențele și modalitățile de exprimare artistică a peisajului și a compoziției în general, care nu au fost tratate realist ori naturalist, intră în categoria fantasticului. Pictorul Hieronymus Bosch, prin peisajul din Toledo, descoperă dimensiunea unui pământ dincolo de frământarea paradisiacă și undeva la mijloc față de infernul ce zace în el. Deși peisajul prin construcție pare realist, naturalist, totuși ideea după care se guvernează întreaga ierarhie a valorilor și conținutului, dezvoltă o logică fantastică. Cézanne prin comparație amintește de un spațiu naturalist, dar nu este fantastic, ci direct îndreptat spre recepția directă, simplificată, concisă, nefiltrată prin nici o dublă spațio-temporalitate a imaginii.

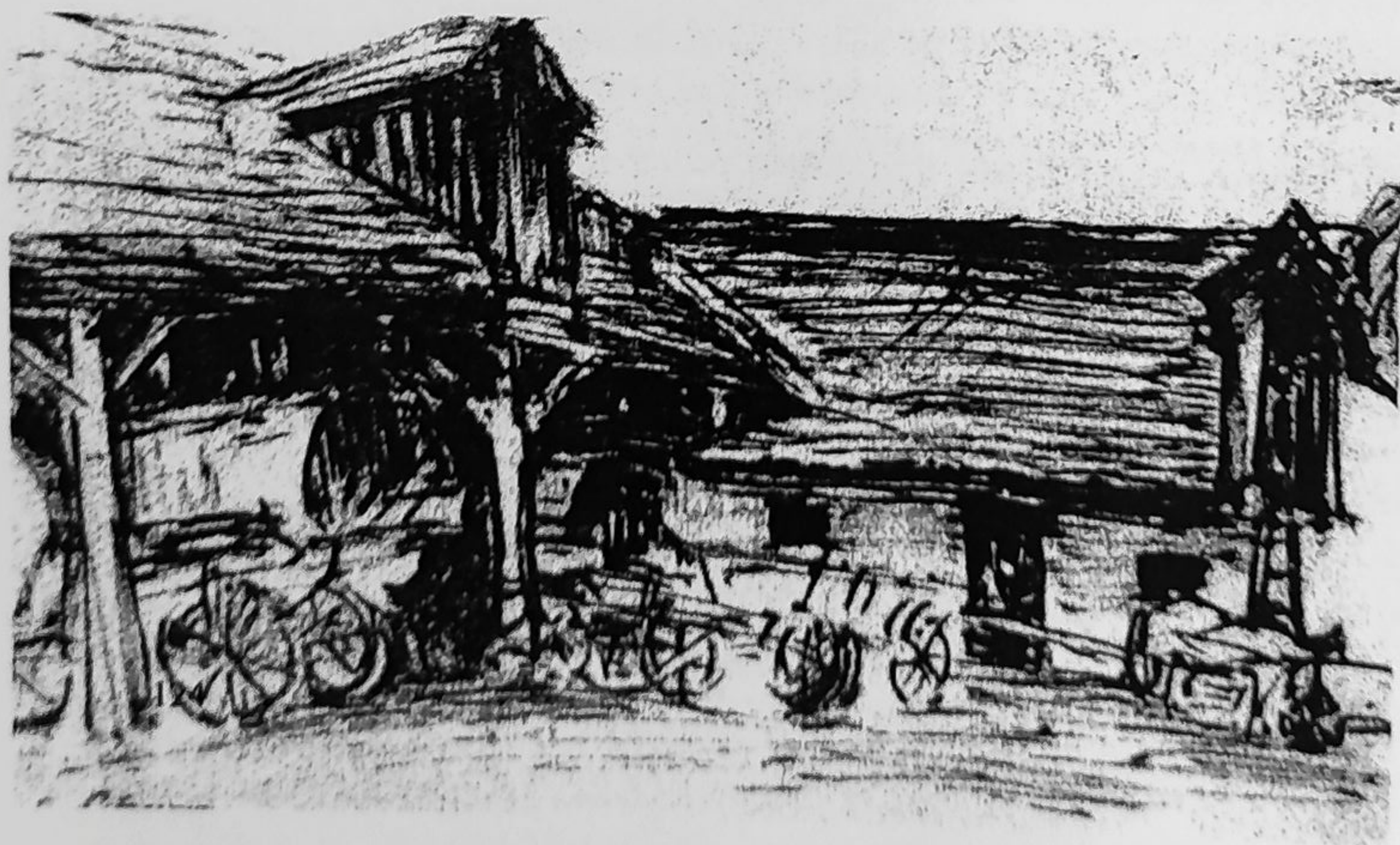


Fig.240
Gheorghe Petrașcu
Han în Sighișoara



Fig.241 Ștefan Luchian: *Peisaj*. Tratarea poetizată a realității

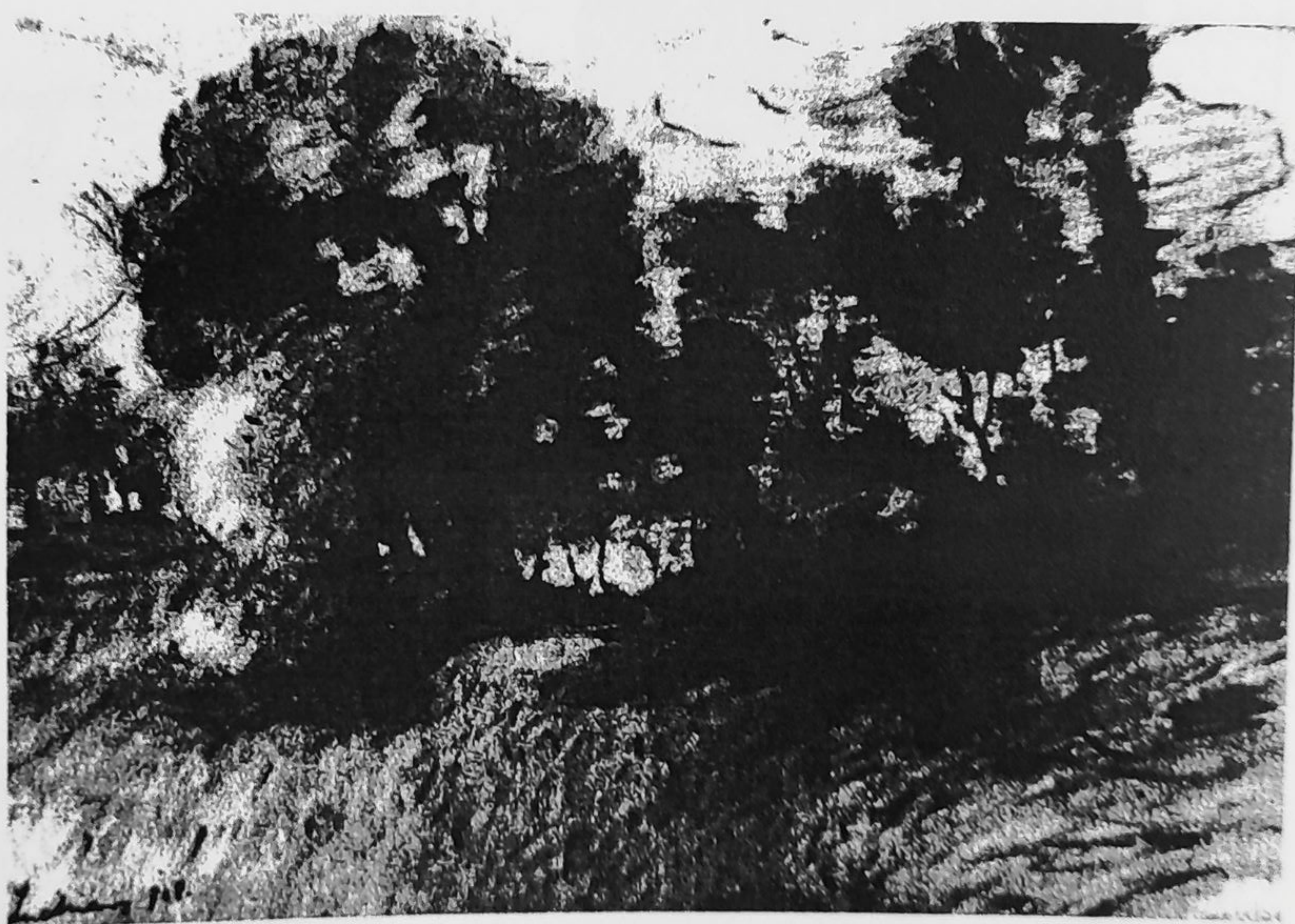


Fig.242 Ștefan Luchian: *Peisaj pe Valea Doftanei* (Arbori pe culmea unei coline)

Descifrarea realității fantastice a preocupat o întreagă pleiadă a grupărilor moderniste atât în artă, cât și în literatură, filosofie, teatru, muzică, balet etc. Genul a fost speculat astfel și sub formele metaforei, devenind „peisaj idealist”. Giorgione, El Greco, Tintoretto, Claude Lorain, Vermeer, Poussin etc., au spiritualizat un mister al unor luminozități și umbre aparte, cu panorame largi care acceptă detașarea de orice influență a prezentului, spațiul are o prezență de sine stătătoare profundă și clară, cu transparente care creează o altfel de luciditate. „Peisajul de sine stătător” și „peisajul compus” nu reprezintă doar fundalul compoziției, cu toate legile proprii de construcție (Fig.243, 244), ci „înțeles ca un lucru compus în mod deliberat, compunerea lui fiind reprezentată de însăși alegerea unui anumit fragment din natură și stabilirea punctului de observație a naturii”. Artistul poate copia, grupa sau regrupa obiectele, organizând formele după legi organice proprii lucrării propuse. Acest proces dezvoltat încă din secolele al XVI-lea și al XVII-lea, continuă și astăzi, dând posibilități nu numai copierii pasive, ci drum deschis experimentelor, transformărilor, transfigurărilor. Albrecht Dürer (Fig.236) dezvoltă spațiul panoramic cu străluciri scenice, contrastante, modulate sub o formă perspectivală imaginară, proiectată virtual prin transparente și reflexele unui alt focar luminos. Realitatea temperamentului disciplinat forțează claritatea și depășește efectul spontan, printr-o structură solidă. Leonardo da Vinci definea „sistemul tridimensional propus de el pentru redarea adâncimii tabloului și definirea tectonicii obiectelor (perspectiva liniară și cea aeriană coloristică) , ...,prin perspectiva vederii de la înălțimea ochiului,...,ceea ce ne

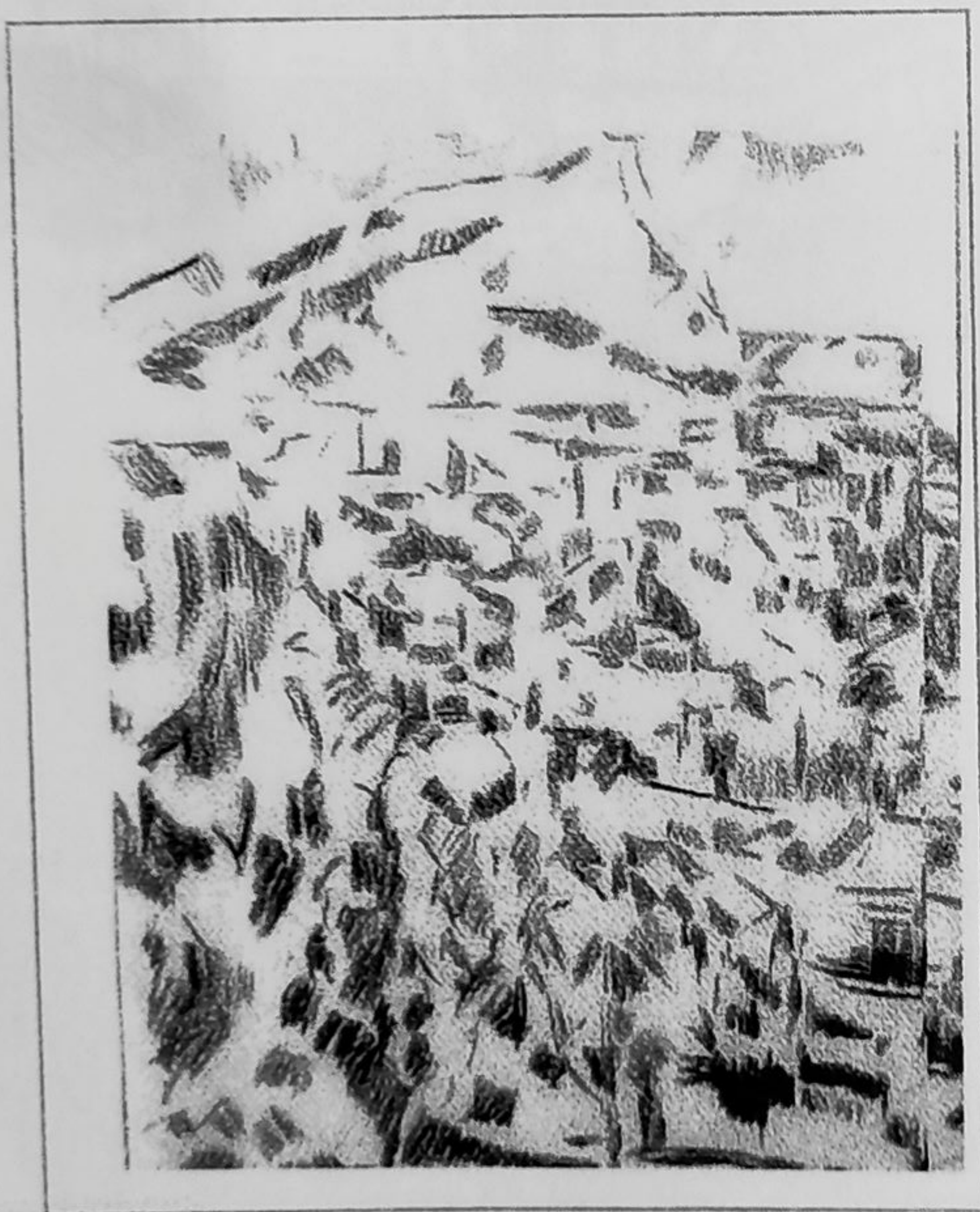


Fig.243 P.Cézanne: Muntele Sainte-Victoire

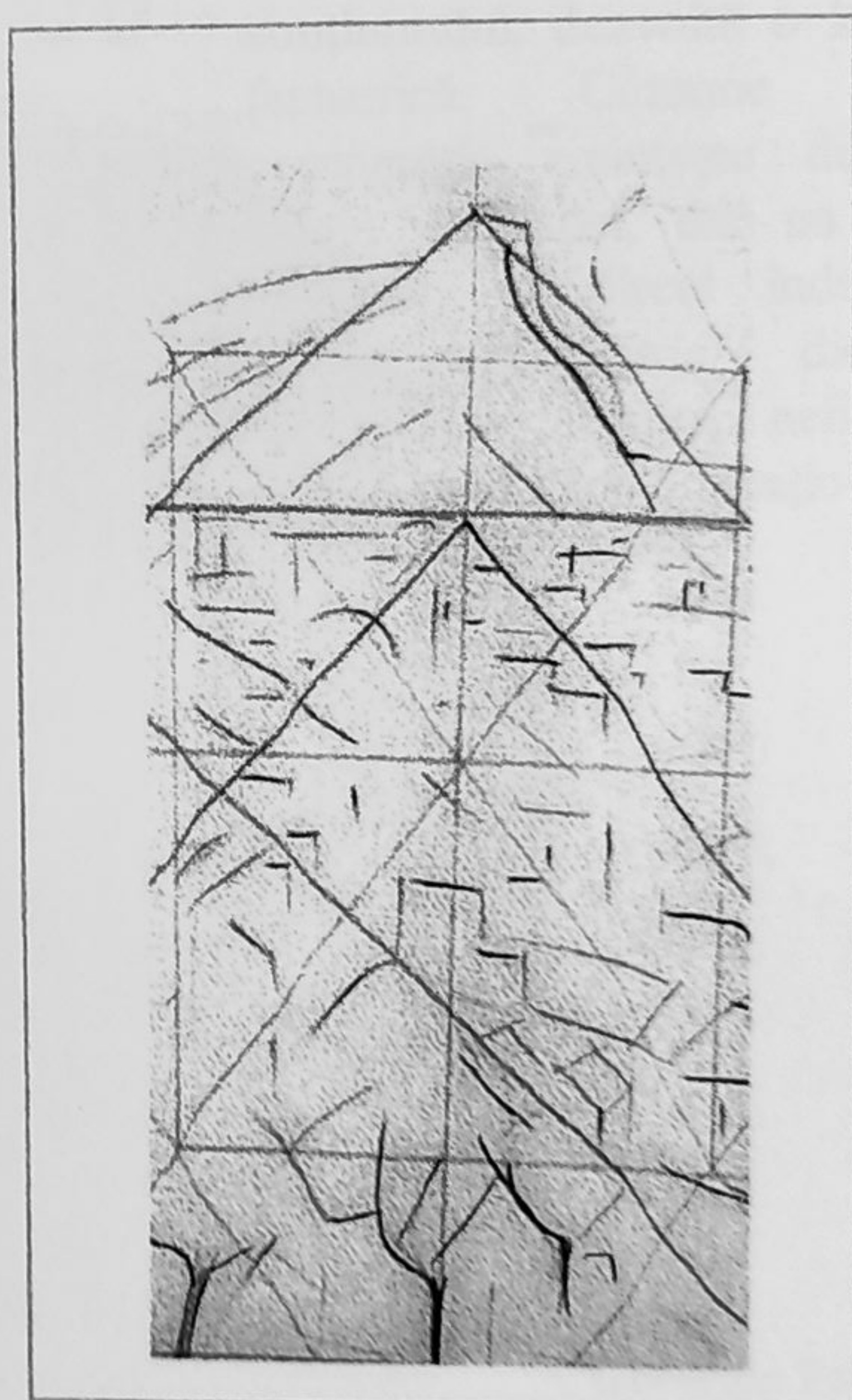


Fig.244 Construcții ajutătoare ale echilibrului

Descifrarea realității fantastice a preocupat o întreagă pleiadă a grupărilor moderniste atât în artă, cât și în literatură, filosofie, teatru, muzică, balet etc. Genul a fost speculat astfel și sub formele metaforei, devenind „peisaj idealist”. Giorgione, El Greco, Tintoretto, Claude Lorain, Vermeer, Poussin etc., au spiritualizat un mister al unor luminozități și umbre aparte, cu panorame largi care acceptă detașarea de orice influență a prezentului, spațiul are o prezență de sine stătătoare profundă și clară, cu transparente care creează o altfel de luciditate. „Peisajul de sine stătător” și „peisajul compus” nu reprezintă doar fundalul compoziției, cu toate legile proprii de construcție (Fig.243, 244), ci „înțeles ca un lucru compus în mod deliberat, compunerea lui fiind reprezentată de însăși alegerea unui anumit fragment din natură și stabilirea punctului de observație a naturii”. Artistul poate copia, grupa sau regrupa obiectele, organizând formele după legi organice proprii lucrării propuse. Acest proces dezvoltat încă din secolele al XVI-lea și al XVII-lea, continuă și astăzi, dând posibilități nu numai copierii pasive, ci drum deschis experimentelor, transformărilor, transfigurărilor. Albrecht Dürer (Fig.236) dezvoltă spațiul panoramic cu străluciri scenice, contrastante, modulate sub o formă perspectivală imaginară, proiectată virtual prin transparente și reflexele unui alt focar luminos. Realitatea temperamentului disciplinat forțează claritatea și depășește efectul spontan, printr-o structură solidă. Leonardo da Vinci definea „sistemul tridimensional propus de el pentru redarea adâncimii tabloului și definirea tectonicii obiectelor (perspectiva liniară și cea aeriană coloristică) , ...„prin perspectiva vederii de la înălțimea ochiului,....„ceea ce ne



Fig.243 P.Cézanne: Muntele Sainte-Victoire

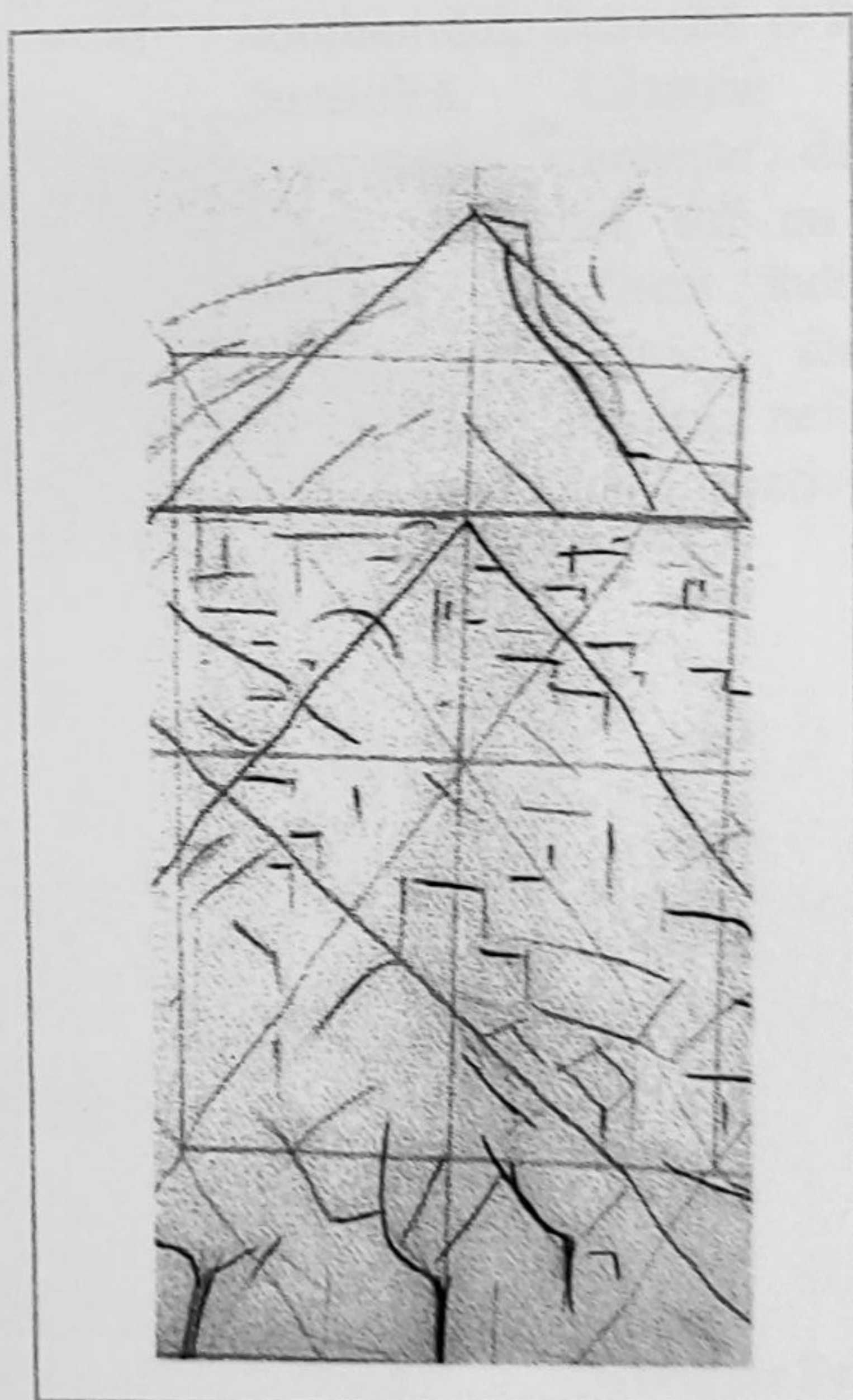


Fig.244 Construcții ajutătoare ale echilibrului

conduce la o problemă apropiată de accepțiunea actuală a spațiului ...". Ca reprezentant al perspectivei renascentiste, pune în valoare lumina și umbra diafană, spațializată, calmă, lină, armonică. Impresia cea mai puternică a peisajului era „perspectiva aerului”. Rembrandt (Fig.218, 221), Vermeer, Ruysdael, Hobbema, prin impresia pe care o dezvoltă, vor da naștere la stări romantice, a căror apogeu îl va resimți în studiu Poussin.

„Peisajul imaginației” „devine un pretext pentru dezvăluirea stărilor psihice ale artistului” (secolul al XVIII-lea). Ne reamintește de romanticism și inspirația poetică a unui „spațiu cosmic” 1985

dus de la beatitudine la dramatism. Guardi, un poet al freneziei naturii, Watteau, Fragonard, Chardin, plai-air-iști, tumultuoși, frământați ai luminozităților, apoi ca un revers, Van Gogh și Munch dramatici, refugiați în „ținutul visării, în care visul halucinant devine o a doua realitate”(Fig.39, 59, 226).

Fig.245 **P.Cézanne:** *Muntele Sainte-Victoire*
Pictura finală

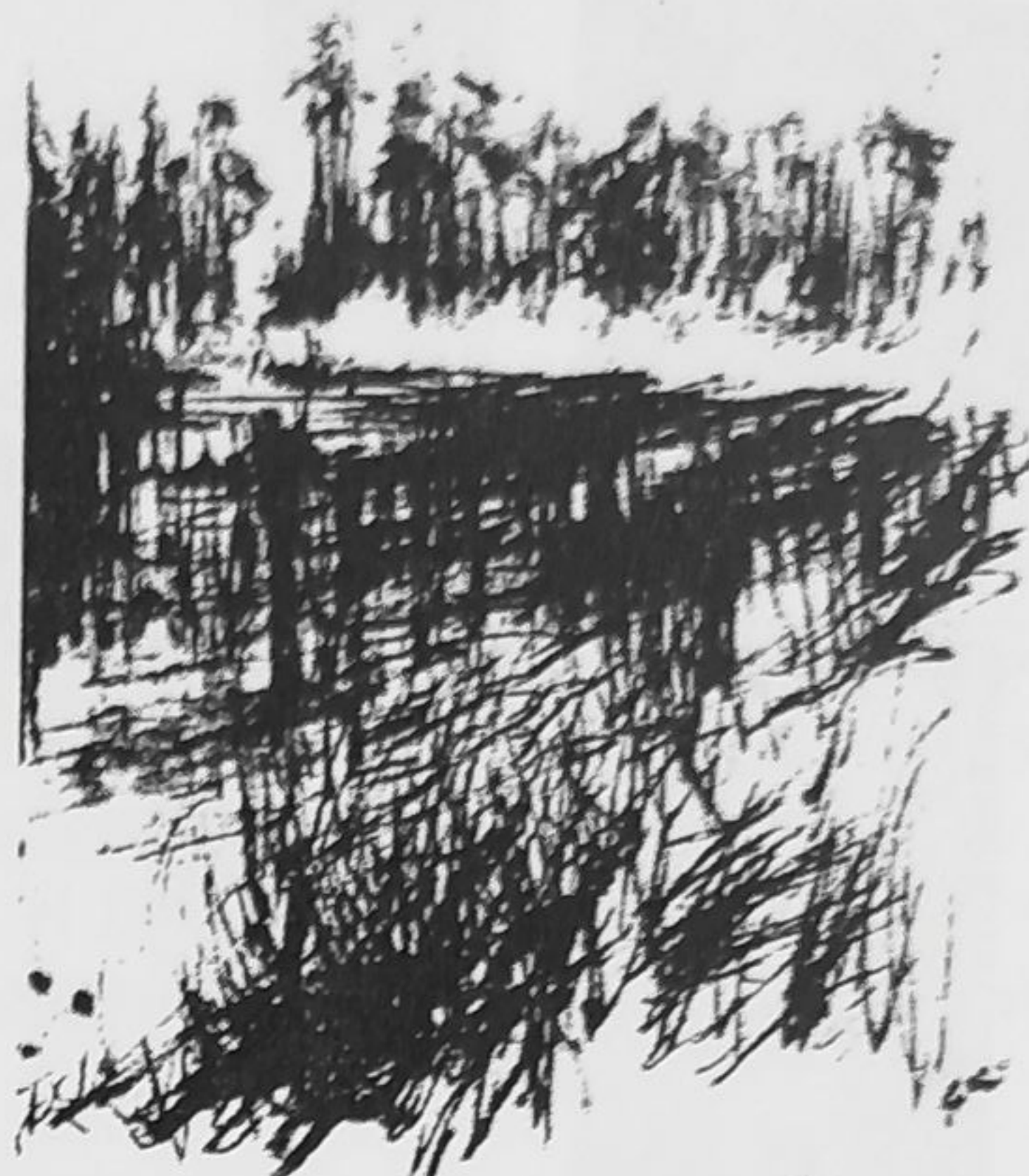


Fig.246 **Peter K.Gabrian:** *Peisaj*,



Fig.247 **Burle Grigory:**
Grădina botanică, 1987

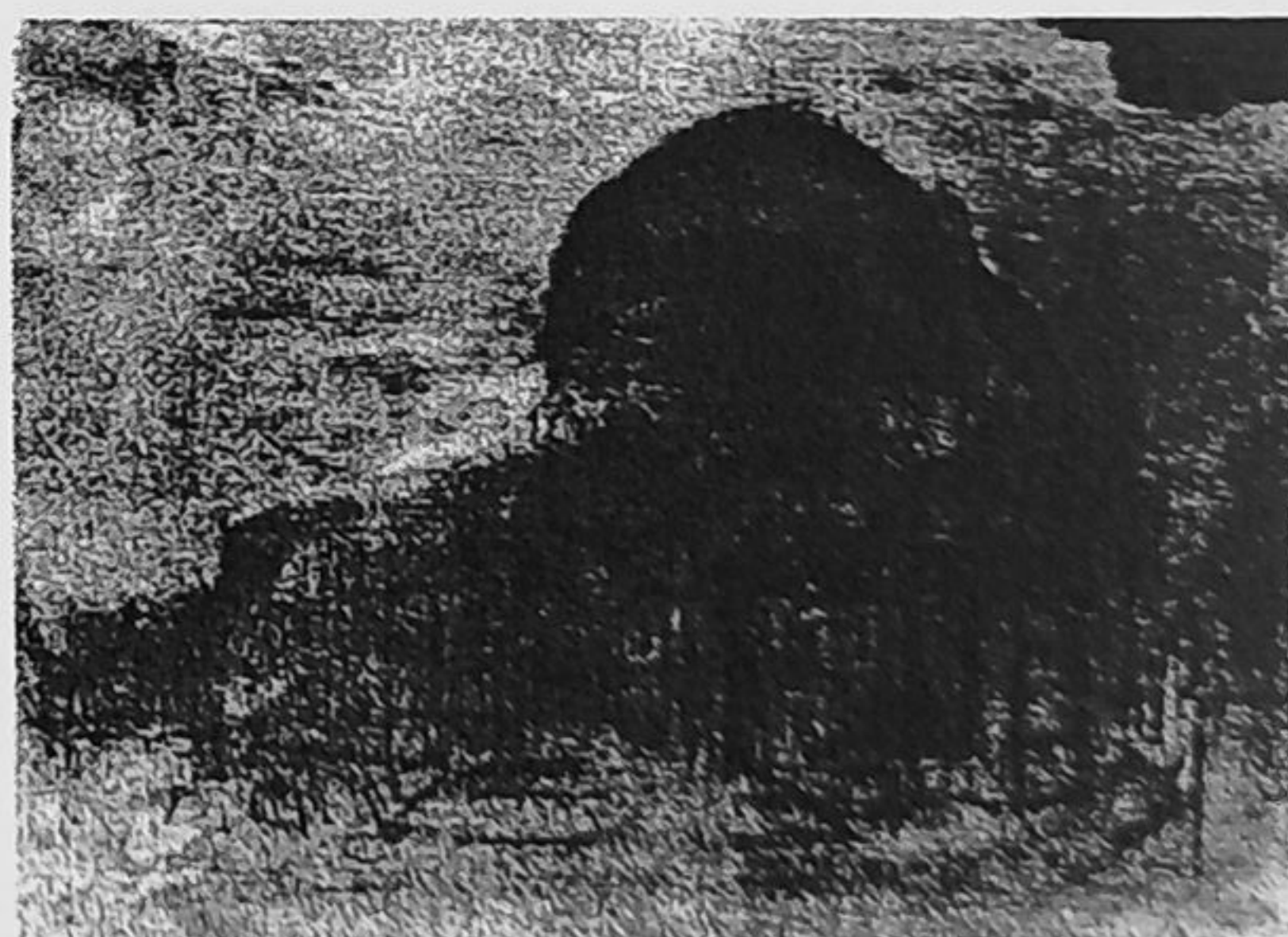


Fig.248 **Salvador Dali:**
Catedrala, 1960



Fig.249 **Pablo Picasso**, *Peisaje cubiste*

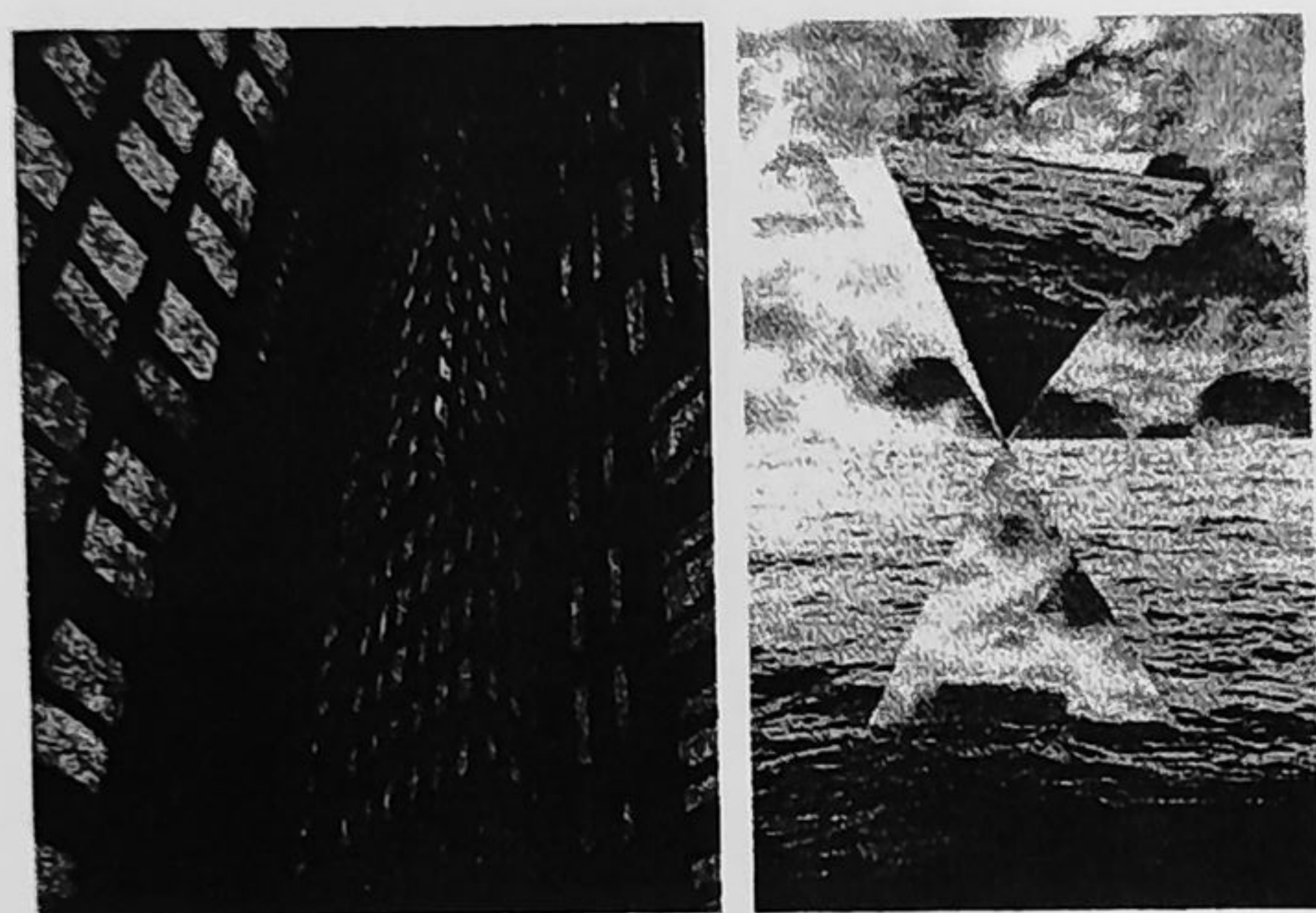


Fig.250 **M.D.Cerbo**

Fig.251 **Tadeusz Piechura**



Fig.252 **Maurice Mailland**: *Răsărit de soare*, 1997

Așa cum la Cézanne predomină raționalitatea construcției peisajului, lăsându-se furat de impresiile tușării rapide, aprofundând monumentalitatea naturii, obiectivul ei devenind „un simbol” ca singura expresivitate plastică. Referindu-se la Cézanne, Kandinsky, căutând un nou principiu al formei, a însuflețit geometric abstract natura (Fig.36), dându-i un spațiu dimensiunilor cosmice, a însuflețit prin ritmul iluzoriu concretul materiei. Modularea și modelarea formelor își recunosc valabilitatea și la peisaj. Pentru peisagistul citadin Utrillo, sentimentalul formelor naive, instinctive, se deosebește de Rousseau și de Robert Delaunay, apoi de Cézanne, care rămâne un etalon al pornirii schimbării în arta modernă. Ceea ce îi leagă este „cultul obiectului”, „forma lapidară, simplificată, coeziunea și transparența construcției”. Natura ajunsă la rangul de spiritualitate este observată de F.Marc asemeni unui spațiu ideal, iar Oskar Kokoschka își trage influența din forme „baroce”, circumvolute, frământate, lumina și umbra având efecte de grimase. Mediul plastic în cubism a fost interpretat dur geometrizat. Picasso este artistul care a determinat o adevărată revoluție în acest sens. Formele naturale au reflectat rezonanțe mecanice, geometrizarile generând energii puternic contradictorii. Dacă impresioniștii aduceau forța de expresie a luminii în fața filosofiei formelor, cubismul, fovismul

și chiar suprealismul puneau în contrast puternic și caloric umbra ardentă cu toată gama reflexelor și refracțiilor. Futuriștii vor distruge cu totul natura însăși a peisajului, readucându-l la o altă viață artificial resorbită, cu rațiunile unei existențe asemănătoare mașinăriei. Artă era tipică societății de consum, a vieții contemporane trepidante, ca și viața care devenea dinamică, iar obiectul și spațiul cuprindea filosofia unei noi realități. Peisajul industrial, pe care F. Léger l-a exprimat, dovedește realitatea vieții adaptate civilizației aservite mecanicii și mașinăriei. Dacă la Villon pe primul plan stătea desenul, transfigurând geometric realitatea, pornind din interiorul obiectelor și dispersând cu o forță puternică din interior spre exterior, Miró este artistul care a transfigurat realitatea, definindu-se a fi un alt geometrician al spațiului metafizic, de astă dată el fiind prin descrieri de „semne” un „tot unitar” al sumei de impresii superficiale, fin interpretate cu un rafinament de factură.

În arta contemporană peisajul ia forma unor „montaje”, clișee, lucrări seriale, etc., elementele având forme consistente, coerente sau imateriale, convenționale, guvernate după legi ale armoniei sau dimpotrivă, libertatea de expresie fiind singurul arbitru care vehiculează prin cu totul alte spații.

În loc de încheiere se poate afirma că libertatea creației, deși a fost coordonată uneori în timp prin descoperirile științifice, nu i-a urmat cursul evolutiv istoric întru totul, decât uneori artiștii intuind în timp prin exprimarea spontană, instinctivă și gândită noua revoluție a unei descoperiri ce ar fi putut exista. Așa cum primitivii asemuiau creația ca fiind talentul dat de forțe ale divinității, tot astfel filosofi societății contemporane au dat frâu liber creației spre culmile cele mai înalte ale materiei intelectului, desenul fiind prima și nu ultima formă de exprimare directă, sinceră a timpului, a lucidității și concretului, a cunoștințelor și, nu în ultimul rând oglindirea subconștientului.



Fig.253 Moryama Yumiko, 1998

Postfață

Prezentul studiu privind desenul artistic, se adresează, în primul rând, tineretului studios, precum și specialiștilor în materie de artă și, nu în ultimul rând, tuturor celor care doresc să cunoască și să aprofundeze prin lectură și practică educația estetică.

Spre deosebire de alte lucrări apărute recent, lucrarea se înscrie ca un demers anume gândit de autori, pentru a răspunde unor deziderate, punând astfel în valoare activitățile îndelungate a autorilor în procesul de învățământ și a experienței câștigate în domeniul artistic.

Materialul acestui studiu, așa cum el a fost conceput, are o arie largă de abordare a problemelor de studiu în desen. Bibliografia ne-a prilejuit o investigație specială în domeniu, un punct de pornire în descoperirea unor idei, selectând stări de cuget, din gândirea artiștilor, și teoreticienilor, pentru a conferi relevanță explorării, cercetării și experimentării. Adăugăm astfel, sperăm, un plus de experiență câștigată în activitatea noastră, care poate va fi utilă tuturor celor care doresc să se instruiască și să-și cultive calitățile în afirmarea bunului gust, în promovarea unei culturi de specialitate, intrând în lumea celor care doresc să pătrundă sau să se realizeze profesional în activitatea artistică în viitor.

În primul capitol abordăm *problematica punctului*, ca fiind cea mai simplă posibilitate de interpretare a desenului. Acesta respectă cele mai elementare legi de exprimare artistică, prin așezare și repetare determinând ritmul. Cu ajutorul punctului plastic sau decorativ, putem crea structuri plastice, chiar forme incipiente, compunând prin succesiune obiecte, portrete, figuri, naturi statice, peisaje, compoziții etc. Concentrarea și dispersarea punctelor dezvoltă raporturi de tonalitate primare, care vor fi privite cu mult mai complex la abordarea formei.

Linia, din capitolul următor, este reprezentată mai complex, prin diferențierea ei ca structură, respectând tot problematica ritmului omogen și armonic. Văzută decorativ sau plastic, aceasta dezvoltă spații expresive, generând tensiuni și trăiri estetice. Dacă punctele se pot reprezenta în construcția formei prin „puncte de reper”, linia, cu mult mai complexă, se va reprezenta prin „linia constructivă”, respectând legi de încadrare, centralizare, echilibru, de descriere a formei și de interpretare.

Forma este subiectul cel mai extins al acestui curs, ea fiind definită ca un concept în sine sau ca o existență în sine, mai întâi cu coordonate temporale, istorice, apoi ca motiv de disecție vizuală, a tehnicilor de învățare și disecare pe planuri, înțeleasă logic, narativ, apoi intuitiv. Ritmul prezent și în înțelegerea formei, de astă dată cu mult mai complex modulată, va depăși interpretarea decorativă și plastică tridimensională, prin jocuri experimentale spațiale.

Ne permitem să intrăm mai profund în învățarea *construcțiilor geometrice*, apoi cele ale *formelor interpretate*. *Portretul* va fi unul dintre primele disecții ale punctelor de reper și ale liniei constructive, pornind de la înțelegerea ca un tot unitar, apoi a detaliilor și să

demonstrăm procedeul construcției prin exemple didactice sau a marilor maeștri, noțiunile extinzându-se și la forma corpului uman. Problematizarea portretului și a corpului uman va căuta variante de interpretare și faze de descifrare ale înțelegerii precum și a interpretării expresive, urmărindu-se factura și tehnica propriu-zisă de studiu. Corpul uman, ca și portretul, va succeda anatomia propriu-zisă, apoi cea artistică prin construcția sa specifică, variantele constructive și de interpretare fiind ilustrate, pornind de la clasic spre modern.

Forma compozițională poate include sau nu personajul uman, sau animal. Dispunerea elementelor sale constructive vor genera spații, tensiuni, ritm, diviziuni și structuri, care pot sau nu respecta legile armoniei și echilibrului.

Tot ca un subpunct al formei, natura statică și peisajul vor finaliza studiul, fiind un rezultat firesc al aceleiași legi de încadrare, construcție și interpretare ca și la compoziție. Exemplificările vor întregi o imaginea diverselor posibilități de înțelegere și interpretare.

Orice gen de sugestii ne vor fi utile pentru a revedea materialul prezentat acum, pentru a-i aduce îmbunătățirile ce se impun la o eventuală reeditare.

Bibliografie

- ACHÎTEI GHEORGHE, FRUMOSUL DINCOLO DE ARTĂ, EDITURA MERIDIANE, BUCUREȘTI, 1988.
- AILINCĂI CORNEL, INTRODUCERE ÎN GRAMATICA LIMBAJULUI VIZUAL, EDITURA DACIA, 1982.
- ALAIN, UN SISTEM AL ARTELOR FRUMOASE, EDITURA MERIDIANE, BUCUREȘTI, 1971.
- ALBERTI LEON BATTISTA, DESPRE PICTURĂ, EDITURA MERIDIANE, BUCUREȘTI, 1982.
- ARGAN GIULIO CARLO, CĂDEREA ȘI SALVAREA ARTEI MODERNE, EDITURA MERIDIANE, BUCUREȘTI, 1972.
- ARGAN GIULIO CARLO, WALTER GROPIUS ȘI BAUHAUS-UL, EDITURA MERIDIANE, BUCUREȘTI, 1976.
- ARNHEIM RUDOLF, ARTA ȘI PERCEPȚIA VIZUALĂ, EDITURA MERIDIANE, BUCUREȘTI, 1979.
- ATANASIU MIRCEA, ARTA ȘI ANATOMIA, CASA ȘCOALELOR, 1944.
- BAMMES GOTTEFRID, DAS' ZEICHNE AKTSTUDIUM SEINE ENTWICKLUNG IN WERKSTATT SCHULE, PRAXIS UND THEORIE, VEB VERLAG E.A. SEEMANN LEIPZIG.
- BARASCHI CONSTANTIN, TRATAT DE SCULPTURĂ, VOL. I, 1962, VOL. II, 1966, EDITURA MERIDIANE, BUCUREȘTI.
- BERGER RENE, DESCOPERIREA PICTURII, VOL. I-II., EDITURA MERIDIANE, BUCUREȘTI, 1975.
- MARINA BESONOVA, TRADUCTION GEORGE KRASSOVSKY, L'ARTISTE DANS LES MUSEES SOVIETIQUES, EDITIONS D'ART AURORA, LENINGRAD, PRINTED IN AUSTRIA, 1989.
- BIBERI ION, PIETER BRUEGEL CEL BĂTRÂN, EDITURA MERIDIANE, BUCUREȘTI, 1967.
- BOLLENBACH, C. D. GUNTER, DESENUL. PE SCURT DESPRE TEHNICI, EDITURA MERIDIANE, BUCUREȘTI, 1964.
- BRION MARCEL, ARTA ABSTRACTĂ, EDITURA MERIDIANE, BUCUREȘTI, 1972.
- BRION MARCEL, HOMO PICTOR, EDITURA MERIDIANE, BUCUREȘTI, 1977.
- CASSOU JEAN, PANORAMA ARTELOR PLASTICE CONTEMPORANE, VOL. I-II, EDITURA MERIDIANE, BUCUREȘTI, 1971.
- CENNINI CENNINO, TRATAT DE PICTURĂ, EDITURA MERIDIANE, BUCUREȘTI, 1977.
- CLARK KENNETH, ARTA PEISAJULUI, EDITURA MERIDIANE, BUCUREȘTI, 1969.

- COLLIER GRAHAM, FORM, SPACE AND VISION DISCOVERING DESIGN THROUGH DRAWING, FOREWORD BY SIR HERBERT READ PRENTICE HALL, INC., ENGLEWOOD CLIFFS, N.J., 1964.
- COURTHION PIERRE, CURENTE ȘI TENDINȚE ÎN ARTA SECOLULUI XX, EDITURA MERIDIANE, BUCUREȘTI, 1955.
- DELACROIX HENRI, PSIHOLOGIA ARTEI, EDITURA MERIDIANE, BUCUREȘTI, 1983.
- DITTMAN LORINZ, STIL, SIMBOL, STRUCTURĂ, EDITURA MERIDIANE, BUCUREȘTI, 1988.
- DUMITRESCU ZAMFIR, STRUCTURI GEOMETRICE, STRUCTURI PLASTICE, EDITURA MERIDIANE, BUCUREȘTI, 1984.
- DURER ALBRECHT, HRANA UCENICULUI TÂNĂR, EDITURA MERIDIANE, BUCUREȘTI, 1970.
- FAURE ELITE, SPAȚIUL FORMELOR, EDITURA MERIDIANE, BUCUREȘTI, 1983.
- FAURE ELITE, ISTORIA ARTEI, VOL. I-V, EDITURA MERIDIANE, BUCUREȘTI, 1970.
- FLEMING WILLIAM, ARTE ȘI IDEI, EDITURA MERIDIANE, BUCUREȘTI, 1983.
- FOCILLON HENRI, VIAȚA FORMELOR, EDITURA MERIDIANE, BUCUREȘTI, 1972.
- FRANCASTEL PIERRE, REALITATEA FIGURATIVĂ, EDITURA MERIDIANE, BUCUREȘTI, 1972.
- FRANCASTEL PIERRE, PICTURA ȘI SOCIETATEA, EDITURA MERIDIANE, BUCUREȘTI, 1978.
- GHÎȚESCU GHEORGHE, ANATOMIA ARTISTICĂ, VOL. I-II, EDITURA MERIDIANE, BUCUREȘTI, 1962.
- GEHLEN ARNOLD, IMAGINI ALE TIMPULUI, EDITURA MERIDIANE, BUCUREȘTI, 1974.
- GONCEAROV ANDREI, ARTA GRAFICII, EDITURA MERIDIANE, BUCUREȘTI, 1963.
- GOMBRICH H. E., LA STORIA DELL' ARTE, GIULIO EINAUDI EDITORE, TORINO, 1966.
- GOMBRICH H. E., ARTA ȘI ILUZIA, EDITURA MERIDIANE, BUCUREȘTI, 1973.
- GRIGORESCU DAN, KANDINSKY, EDITURA MERIDIANE, BUCUREȘTI, 1980.
- HAVEL MARC, TEHNICA TABLOULUI, EDITURA MERIDIANE, BUCUREȘTI, 1980.
- HAZAN FERNAND, NOUVEAU DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE MODERNE, PARIS, 1963.
- HOFMANN WERNER, FUNDAMENTELE ARTEI MODERNE, EDITURA MERIDIANE, BUCUREȘTI, 1983.
- HOGARTH WILLIAM, ANALIZA FRUMOSULUI, EDITURA MERIDIANE, BUCUREȘTI, 1981.

- HOGATH BURNE, ANATOMISCHES ZEICHNEN LEICHTGEMACHT, BENEDIKT TASCHEN VERLAG.
- KNOBLER NATHAN, DIALOGUL VIZUAL VOL. I-II, EDITURA MERIDIANE BUCUREȘTI, 1983.
- LEONARDO DA VINCI, TRATATUL DE PICTURĂ, EDITURA MERIDIANE, BUCUREȘTI, 1971.
- LHOTE ANDRE, DE LA PALETĂ LA MASA DE SCRIS, EDITURA MERIDIANE, BUCUREȘTI, 1974.
- LHOTE ANDRE, TRATAT DESPRE PEISAJ ȘI FIGURĂ, EDITURA MERIDIANE, BUCUREȘTI, 1960.
- LUTZELER HEINRICH, DRUMURI SPRE ARTĂ, EDITURA MERIDIANE, BUCUREȘTI, 1986.
- MALTESE CORRADO, MESAJ ȘI OBIECT ARTISTIC, EDITURA MERIDIANE, BUCUREȘTI, 1976.
- MEREUȚĂ IULIAN, WASSILY KANDINSKY, PUNCT, LINIE, SUPRAFAȚĂ, REVISTA ARTA, NR.6, 1977.
- MIHĂILESCU DAN, LIMBAJUL CULORILOR ȘI AL FORMELOR, EDIȚIA ȘTIINȚIFICĂ ȘI ENCICLOPEDOCĂ, BUCUREȘTI, 1980.
- MICHELI MARIO, AVANGARDA ARTISTICĂ A SECOLULUI XX, EDITURA MERIDIANE, BUCUREȘTI, 1968.
- MOULIN RAOUL-JEAN, CEZANNE, NATURI MOARTE, EDITURA MERIDIANE, BUCUREȘTI, 1966.
- MOULOUD NOEL, PICTURA ȘI SPAȚIUL, EDITURA MERIDIANE, BUCUREȘTI, 1978.
- PANOFISKY ERVIN, IDEEA, EDITURA UNIVERS, BUCUREȘTI, 1975.
- PASSERON RENE, OPERA PICTURALĂ, EDITURA MERIDIANE, BUCUREȘTI, 1982.
- PLANK HANS, KLIMT SCHIELE, KOKOSCHKA, (EXPRESSIONNISME EN AUTRICHE) IMPRIMERIE DES ARTS ET MANUFACTURES, PARIS, 1991.
- POHONȚU EUGEN, INIȚIERE ÎN ARTELE PLASTICE, EDITURA ALBATROS, BUCUREȘTI, 1980.
- PODOKSIK ANATOLI, PICASSO UNE QUETE CONTINUELLE OEUVRES DE MARINA BESONOVA, TRADUCTION GEORGE KRASSOVSKI, L'ARTISTE DANS LES MUSEES SOVIETIQUES, EDITIONS D'ART AURORA, LENINGRAD, PRINTED IN AUSTRIA, 1989.
- POPA GRIGORE, SEMNIFICAȚIA SPAȚIULUI ÎN PICTURĂ, EDITURA MERIDIANE, BUCUREȘTI, 1973.
- PROTTER ERICH, PICTORI DESPRE PICTURĂ, EDITURA MERIDIANE, BUCUREȘTI, 1972.
- PRUT CONSTANTIN, DICȚIONAR DE ARTĂ MODERNĂ, EDITURA ALBATROS, BUCUREȘTI, 1982.

- RADIAN, H. R., CARTEA PROPORȚIILOR, EDITURA MERIDIANE, BUCUREȘTI, 1981.
- READ HERBERT, SEMNIFICAȚIA ARTEI, EDITURA MERIDIANE, BUCUREȘTI, 1969.
- READ HERBERT, IMAGINE ȘI IDEE, EDITURA MERIDIANE, BUCUREȘTI, 1970.
- READ HERBERT, ORIGINEA FORMEI ÎN ARTĂ, EDITURA MERIDIANE, BUCUREȘTI, 1971.
- SCHILERU EUGEN, REMBRANDT, EDITURA MERIDIANE, BUCUREȘTI, 1966.
- SENDRAIL MARCEL, ÎNȚELEPCIUNEA FORMELOR, EDITURA MERIDIANE, BUCUREȘTI, 1983.
- SERULLAZ MAURICE, DELACROIX, FERNAND HAZAN, PARIS, 1952.
- SERULLAZ MAURICE, AQUQRELLES DU MAROC CE VINGHT-TROISIEME VOLUME DE LA BIBLIOTHEQUE ALDINE DES ARTS, FERNAND HAZAN, 35 ET. 37 RUE DE SEINE, 1951, PARIS, FRANCE.
- SOFFICI ARDENGO, MEDITAȚII ARTISTICE, EDITURA MERIDIANE, BUCUREȘTI, 1981.
- STERLING CHARLES, NATURA MOARTĂ, EDITURA MERIDIANE, BUCUREȘTI, 1970.
- ȘUȘALĂ ION, BĂRBULESCU OVIDIU, DICȚIONAR DE ARTĂ, TERMENI DE ATELIER, EDITURA SIGMA, BUCUREȘTI, 1993.
- ȘUȘALĂ ION, CURS DE DESEN, EDITURA FUNDAȚIEI "ROMÂNIA DE MÂINE", BUCUREȘTI, 1996.
- ȘUȘALĂ ION, CULOAREA CEA DE TOATE ZILELE, EDITURA ALBATROS, BUCUREȘTI, 1982.
- VENTURI LIONELLO, DE LA MANET LA LAUTREC, EDITURA MERIDIANE, BUCUREȘTI, 1974.
- VENTURI LIONELLO, CUM SĂ ÎNȚELEGEM PICTURA, EDITURA MERIDIANE, BUCUREȘTI, 1978.
- VALENTIN ANTONINA, LEONARDO DA VINCI, CE VINGHT-SIXIEME VOLUME DE LA BIBLIOTHEQUE ALDINE DES ARTS, LA TIPOGRAPHIE EST DE L'IMPRIMERIE DARANTIERE A DIJON, 1953, FRANCE.
- WOLFLIN HEINRICH, PRINCIPII FUNDAMENTALE ALE ISTORIEI ARTEI, EDITURA MERIDIANE, BUCUREȘTI, 1968.
- WOJCIECHOWSKI ALEKSANDER, ARTA PEISAJULUI, DIN RENĂȘTERE PÂNĂ LA MILOCUL SECOLULUI XX, EDITURA MERIDIANE, BUCUREȘTI, 1974.
- ZAHAR MARCEL, ARTA TIMPULUI NOSTRU, EDITURA MERIDIANE, BUCUREȘTI, 1973.
- ZAMBACCAN K. H., PAGINI DE ARTĂ, CASA ȘCOALELOR, MONITORUL OFICIAL ȘI IMPRIMERIILE STATULUI, IMPRIMERIA NAȚIONALĂ, BUCUREȘTI, 1943.

- VOIR MAGAZINE DES ARTS, MARS, 1991, MENSUEL, 8 ANNEE.
- BEGEGNUNGEN ONTMOETINGEN GRAPHISCHE SAMMLUNG ALBERTINA,
VIEN, RIJKSPRENTENKABINET RIJSMUSEUM
AMSTERDAM, 1989, 90.
- INTERNATIONAL PRINT TRIENNIAL IN KANAGAWA, 1998.
- L'OEIL, REVUE D'ART, L'ART SOUS TOUTES SES FORMES, REVOLUTION ET
REACTION, LES TRESORS DU MUSEE FITZ-
WILLIAM, LES DESSINS DE MARCEL GROMAIRE,
NOV., 1989, GENEVE.
- DICTIONNAIRE UNIVERSEL DE L'ART ET DES ARTISTES OU SONT TRAITES,
DE MANIERE HISTORIQUE ET CRITIQUE, L'ART
DE TOUS PAYS ET ECOLES ET MOUVEMENTS,
LA VIE ET L'OEUVRE DES ARCHITECTES, PEIN-
TRES, SCULPTEURS, DESSINATEURS ET GRA-
VEURS, 1, FERNAND HAZAN, PARIS, VOL. I, II, III,
IV, 1967.
- UNIVERS DES ARTS, LE MAGAZINE DE L'INFORMATION ARTISTIQUE,
PUBLICATION DE LA SOCIETE S.E.R.O.M.A.,
PARIS, 1995.
- ROBERT HERBERT, ROBERT LEHMAN, ROSELINE BACOU, MICHEL LACLO-
TTE, ART COUNCIL OF GREAT BRITAIN, JEAN
FRANCOIS-MILLET, HAYWARD GALLERY, 1976.
- PIERO JACCHIA, IL NUOVO DISEGNO PER LA TERZA CLASSE DEGLI ISTITU-
TI MAGISTRALI, TESTO DI GAVINO POLO,
AMPLIANTA CON LA COLLABORAZIONE DEL
PROF. MARIO BOLZONI GREMESE EDITORE,
ROMA, 1982.
- P. VIANELLO, C. TEBALDI, G. MONTI, M. GRASSI, L'AVVENTURA DELL'ARTE,
EDITRICE LA SCUOLA, BRESCIA, 1990.
- RENATA SCHIAVO CAMPO CON LA COLABORAZIONE DE DANIELA DI
MARCO, EDUCARE ALL'ARTE CREATIVITA', ES-
PERIENZA E DIDATTICA, ISTITUTO GEOGRAFI-
CO DE AGOSTINI, NOVARA, 1992.
- MICHEL SEUPHOR, ABSTRACT PAINTING 50 YEARS ACCOMPLISHMENT
FROM KANDINSKY TO THE PRESENT, A LAUREL
EDITION, PUBLISHED BY, DELL PUBLISHING
CO., INC, NEW YORK, 1964.
- GIOVANNA BEGAMASCHI, MAUTA BOFFITO, GASPARE DE FIORE, M. LUISA
MARTERZANINI, TRADUCTION: SABINE VALICI,
REMBRANDT REGARDS SUR LA PEINTURE,
EDITION FABBRI, MILANO, 1988.
- RISUNNOK I. JIVOPISI, TON I, GOSUDARSTVENNOE IZDATELISTVO
"ISTCUSSTVO", MOSCOVA, 1961.

Cuprins

INTRODUCERE.....	3
CAPITOLUL 1	
PUNCTUL.....	9
CAPITOLUL 2	
LINIA.....	23
CAPITOLUL 3	
LINIA CONSTRUCTIVĂ.....	30
CAPITOLUL 4	
FORMA.....	34
CAPITOLUL 5	
ABORDAREA FORMEI.....	37
CAPITOLUL 6	
ABORDAREA SPAȚIULUI.....	38
CAPITOLUL 7	
FORMA CONSTRUCTIVĂ A PORTRETULUI.....	45
CONSTRUCȚIA URECHII.....	50
CONSTRUCȚIA OCHIULUI.....	50
CONSTRUCȚIA BUZELOR ȘI A NASULUI.....	51
CAPITOLUL 8	
PROBLEMATIZAREA PORTRETULUI.....	53
CAPITOLUL 9	
EXPRESIVITATEA PORTRETULUI.....	59
CAPITOLUL 10	
FORMA CONSTRUCTIVĂ A CORPULUI UMAN.....	67

CAPITOLUL 11	
FORMA COMPOZIȚIONALĂ.....	86
 CAPITOLUL 12	
NATURA STATICĂ.....	102
 CAPITOLUL 13	
PEISAJUL.....	116
 POSTFAȚĂ.....	131
 BIBLIOGRAFIA.....	133

ISBN 978-973-8210-53-0



CASA CORPULUI DIDACTIC CLUJ
Str. Septimiu Albini nr. 91, 400457 Cluj-Napoca
e-mail: ccd@ccdcluj.ro
<http://www.ccdcluj.ro>